

*Grado en Estudios Hispánicos
CIESE-Comillas- UC
Año académico 2019-2020*

Materialización formal del Movimiento Pánico en las obras de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky

Trabajo realizado por: Raúl Marcano Benito

Dirigido por: Dr. Miguel Carrera Garrido

Mi amigo Topor dijo, con su generosidad habitual, que el día que yo empecé a beber es
el día más importante del siglo XX...

-Fernando Arrabal

RESUMEN

El presente trabajo pretende ofrecer un análisis del Movimiento Pánico a través de dos de sus autores: Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. Para cimentar el estudio se conforma un marco teórico sobre el Pánico; su historia, ideología, y acontecimientos principales. Asimismo, se exploran las influencias que afectan a este movimiento: encontradas en el surrealismo, el teatro del absurdo, y el teatro de la crueldad. Las obras analizadas son las piezas de teatro *Fando y Lis* y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, y las películas *Fando y Lis* y *La Montaña Sagrada*, de Alejandro Jodorowsky. Se tienen en cuenta las peculiaridades del medio de cada obra (teatral y cinematográfico), además de las características formales de cada una de ellas. Finalmente, se establecen unas conclusiones sobre el Pánico y su aportación al ámbito de las artes de vanguardia.

Palabras clave: Pánico, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, teatro, cine, vanguardia, surrealismo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the Panic Movement through two of its authors: Fernando Arrabal and Alejandro Jodorowsky. To serve as a foundation for this study, we have created a theoretical basis about the Panic Movement: including its history, ideology and main public events. The influences for the Movement have also been taken into account: mainly Surrealism, the Theatre of the Absurd and the Theatre of Cruelty. Four different works have been analyzed: the theatrical pieces *Fando et Lis* and *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* by Fernando Arrabal, and the movies *Fando y Lis* and *The Holy Mountain* by Alejandro Jodorowsky. For that analysis we have inspected the distinctive features of each medium (cinema and theatre), as well as their composition and characteristics. To offer our conclusions, we evaluate the Panic Movement as a whole and as part of the avant-garde body of work.

Key words: Panic, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, theater, cinema, avant-garde, surrealism.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. El alumbramiento de la escuela pánica.....	2
2.1 Origen y manifiesto.....	2
2.2 Nombres y obras asociadas.....	5
2.3 Representaciones y eventos.....	7
3. Relaciones entre la estética pánica y la vanguardia teatral y cinematográfica.....	9
3.1 Herencia del surrealismo y los años 20.....	9
3.2 Afinidad con el teatro del absurdo y ritual.....	13
4. El lenguaje teatral y el cinematográfico frente a los principios pánicos.....	17
4.1 Elementos comunes e indiferentes al medio.....	17
4.2 Elementos de aplicación disímil.....	20
5. Análisis del corpus.....	24
5.1 Tratamiento de la acción.....	24
5.2 Tratamiento del tiempo.....	30
5.3 Tratamiento del espacio.....	34
5.4 Tratamiento de los personajes.....	39
6. Conclusiones.....	46
6.1 El lugar de la estética pánica en la trayectoria de Arrabal y Jodorowsky...	46
6.2 Afinidades en la producción y la evolución creativa de estos autores.....	46
6.3 Aportaciones de la escuela pánica a la vanguardia teatral y cinematográfica del siglo XX.....	47
7. Referencias.....	48

1. Introducción

Este Trabajo Fin de Grado se enmarca en la disciplina de los estudios literarios. Para su realización se ha elaborado un marco teórico que incluye una revisión del Movimiento Pánico, sus influencias y sus obras. El apartado práctico consiste en un análisis crítico de cuatro obras clave para ilustrar el movimiento, con el objetivo de construir una serie de conclusiones propias que relacionen formalmente las obras del Pánico.

El interés académico del presente trabajo emana del vacío bibliográfico que encontramos en los estudios comparados entre los dos autores tratados. El Movimiento Pánico había sido estudiado en profundidad previamente, en especial por la figura de Francisco Torres Monreal: la mayor parte de los estudios tratan, sobre todo, la historia del grupo, o de sus integrantes particulares. También disponemos de literatura sobre los principios filosóficos mantenidos por el colectivo, además de estudios que abarcan obras concretas. Con el siguiente TFG se pretende aunar un conocimiento académico sobre el Pánico, y aplicarlo en un análisis propio de sus distintas obras, tratando de hallar un hilo conductor.

Otro factor motivante del estudio es el interés personal despertado por los dos autores tratados. Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky son figuras fascinantes de la cultura universal. El disfrute personal de sus obras es, sin duda, un aliciente para realizar el TFG. La premisa de incluir una comparación entre el cine y el teatro aporta, por si fuera poco, un interés añadido a su realización.

El TFG se estructura en tres capítulos iniciales dedicados a elaborar el marco teórico sobre el Pánico y sus autores. Con este apartado se busca emplear la bibliografía relevante para cubrir, de forma sucinta, los elementos más ilustrativos del Pánico. En cuanto al apartado práctico (ubicado en el quinto capítulo), consiste en un análisis crítico de cuatro obras relevantes de los autores mencionados. Para esta sección se ha recurrido a un menor apoyo bibliográfico, con la idea de aportar una lectura propia, basada en la teoría establecida. Se han valorado por separado la acción, el tiempo, el espacio y los personajes, con el fin de organizar el estudio, además de lograr que resultase lo más completo posible. Finalmente, se recogen unas conclusiones que evalúan los resultados obtenidos.

2. El alumbramiento de la escuela pánica

El Movimiento Pánico se caracteriza por un nacimiento poco ortodoxo. Es una corriente de ambiciones vanguardistas, aparecida mucho después del auge de estas escuelas. Sus autores más notorios son hispanohablantes reunidos en la capital francesa de los años 60. Abarca disciplinas artísticas muy diversas, entre las que tenemos teatro, cine o pintura. En este primer apartado, se expondrá el origen del Movimiento, clarificando los nombres y obras asociados al fenómeno.

La bibliografía empleada para esta sección incluye a varios autores, pero cabe decir que todos ellos remiten constantemente a Francisco Torres Monreal; es la principal figura de autoridad en este tema, y la mayoría de la información factual recogida en este capítulo proviene de su aportación.

2.1. Origen y manifiesto

La explicación que subyace al término *pánico* ya conlleva una declaración de intenciones por parte de Fernando Arrabal: él mismo propone dicha denominación para el grupo. Encontramos una primera definición de tipo mitológico, que atribuye este nombre al dios arcádico Pan. Arrabal aprecia un valor simbólico en tal figura. La justificación temática detrás de este personaje apunta a su capacidad de crear en los humanos un terror “pánico”, que se describe como un horror inmediato y sin justificación. De acuerdo con la mitología, Pan no provocaba esta sensación en cualquier persona, sino que se mostraba afable ante quienes le rendían culto. Dicho comportamiento errático se ve reflejado sin duda en las obras pánicas, que suelen “arrojar” al lector o espectador imágenes contradictorias o estados de ánimo incompatibles (Torres Monreal, 1986: 15).

Fernando Arrabal ilustra la filosofía detrás del Movimiento Pánico, además de la ruptura con el teatro del absurdo y el surrealismo, en la siguiente cita¹:

Aujourd'hui, nous avons un choix : ou l'absurde ou le mystère, c'est le choix scientifique. Absurde ou mystère, nous ne sommes pas pour l'absurde, nous ne sommes pas des fanatiques de l'absurde, nous ne sommes pas des fanatiques du mystère, nous ne sommes pas des soldats de la confusion. Nous disons : l'incertitude, l'impossibilité d'expliquer, le

¹ Declaraciones de Fernando Arrabal en una entrevista sobre el pánico. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=LMQ1QRx7H-c>.

fait que l'espace et le temps soient illusoire, cette explosion nous montre que nous ne pouvons pas vivre accrochés à cette raison écrasante qui nous empêchait de fleurir.

El teatro pánico, producción principal de Arrabal y manifestación más conocida dentro del Movimiento Pánico en su totalidad, tiene una definición compleja. Tratarlo como una escisión del surrealismo es un planteamiento incompleto, pese a sus estrechos lazos con esta estética. Y es que, al plantear el Pánico como movimiento de vanguardia, caemos en la trampa que es este término; problemática perfectamente resumida por la afirmación: “En efecto no hay nada más vago que esta noción, suerte de sambenito o cajón de sastre, que planea como un ave rapaz sobre toda la producción artístico-literaria del siglo XX de modo general” (Pujante González, 2002: 126).

Una de las principales manifestaciones parte de Alejandro Jodorowsky. El joven chileno había sido expulsado de México por realizar unas representaciones teatrales consideradas obscenas e inaceptables. En París, acompañado por otros artistas afines, crea el “efímero”. El objetivo de estas obras es “sacar al teatro del teatro”. El propio Jodorowsky lo sintetiza muy bien en estas declaraciones: “no estar en el edificio del teatro, actuar en un autobús, en un cementerio, en un bar, donde sea. No hacerlo con actores, hacerlo con gente. No hacerlo con obra, hacer algo que no se vuelva a repetir. El teatro no se debe repetir”².

Las inspiraciones principales de Arrabal son de tipo romántico y barroco, y se inscriben en varios campos artísticos. El dramaturgo cita como sus maestros a figuras tan diversas como Matisse, Shakespeare, Duchamp, Goya o Kafka. El hilo conductor que podemos encontrar entre sus inspiraciones apunta a una preferencia por una estética desmedida y simbólica, opuesta al equilibrio y la medida, y favorecedora de lo onírico. Sus influencias muestran una base común respecto a la estética, pero la producción arrabaliana, como acertadamente asegura Torres Monreal, no se asemeja a la de sus maestros en la práctica. En buena parte, esto se debe a lo que el autor considera “memoria”. Este concepto gana unas dimensiones diferentes en el caso de Arrabal. Para él, los recuerdos de sensaciones, rechazos, sueños, pesadillas y pasiones forman parte del mismo plano existencial que sus memorias “objetivas”. Su producción se ve definida por este tratamiento de la memoria y su utilización del azar como motor narrativo (Torres Monreal, 1986: 37-38).

² Extracto de una entrevista sobre la carrera escénica de Jodorowsky. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A>.

El Movimiento Pánico no nace únicamente de Arrabal: precisamente es su encuentro con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor lo que provoca la génesis de esta corriente.

El estreno español de *El triciclo* en 1958 fue un gran fracaso para el dramaturgo, además de una motivación para volver a Francia y dedicarse completamente a la escena teatral parisina, muy distinta del teatro de entretenimiento que definía a una España autárquica en pleno régimen franquista. Ya desde 1955, Arrabal residía en París, gracias a una beca. Así, pudo conocer a André Breton y entrar en su círculo personal. Pero el dogmatismo que mostraban los seguidores de Breton llevó a Arrabal a alejarse de las tertulias que sostenía este grupo (Santos Sánchez, 2014: 1-2). El culto a la personalidad que el autor francés había creado coaccionaba a los artistas jóvenes a seguirlo sin cuestionamientos. Este énfasis en la jerarquía personal chocaba con los principios de desafío a la autoridad y a la tradición que promulgaba el surrealismo en sus primeros años.

Arrabal, Jodorowsky y Topor, además de multitud de artistas de múltiples disciplinas unidos por un sentimiento rebelde, comenzaron en 1960 a reunirse en el Café de la Paix. Este nuevo grupo de artistas empieza denominándose “burlesco”, adjetivo que cambiarían en 1962 por “pánico”. Este nombre aporta un significado doble: por un lado, la asociación con el dios Pan que ya hemos comentado, y por otro, su asociación con el término griego “pan-”, que añade la idea del “todo”. El término es clave para comprender las intenciones de este grupo, ya que sus miembros pertenecían a varias disciplinas artísticas y mostraban diversas actitudes. De acuerdo con Santos Sánchez (2014: 2): “Simultáneamente, Arrabal, Jodorowsky, Topor y una pléyade de artistas de todo género y condición, unidos en su rebeldía y su deseo de *épater le bourgeois*, venían manteniendo desde 1960 reuniones artísticas”.

Con este nombre pretendían, a la vez, exponer su oposición a dogmatismos, representados en este contexto por Breton y sus acólitos. En cierto modo, la escuela pánica nace como reacción al comportamiento dogmático de los surrealistas. Como hemos resaltado, estos artistas compartían su rebeldía, pero también sus intereses literarios, pictóricos, teatrales y filosóficos. El Movimiento Pánico serviría para crear un espacio común que respondiera a sus necesidades de libertad y avance ante las vanguardias clásicas que, por ese entonces, ya llevaban cuarenta años de historia (Santos Sánchez, 2014: 2-3).

Las reuniones en el Café de la Paix aumentarían en contertulios con el tiempo. A los ya mencionados Arrabal, Jodorowsky y Topor se unirían caras nuevas como las de Alberto

Gironella, Luce Moreau o Claudine Magritte. Las reuniones de los dos primeros años no albergaban proyectos de formar una corriente nueva. Fue la evolución de tales encuentros y las amistades formadas lo que provocó la génesis del Movimiento Pánico, que serviría como una fantástica oportunidad para enriquecerse mutuamente, tanto en lo artístico como en lo cultural (Torres Monreal, 1986: 13).

En muchos de sus principios, los *pánicos* buscaban responder a las tesis ya consolidadas por Breton. Su respuesta al amoralismo de los surrealistas es la proclamación de varias moralidades. Consideraban que las moralidades únicas conducían a la condena de quienes no las practicaban. Lo que trataban de defender era la aceptación de varios modos de vida opuestos. En cierto modo, los pánicos llevaban un tipo de vida similar al de los dadaístas; pero estos colectivos disientían en valores esenciales. Según Torres Monreal: “Los pánicos se comportan como dadaístas al hacer suyas todas las excentricidades que de éstos se cuentan por París; pero difieren de ellos al afirmarse como un movimiento enteramente tolerante, conciliador, ecléctico y constructivo” (Torres Monreal, 1986: 19-20). Arrabal y los suyos responden, así pues, a la Nada dadaísta con el Todo pánico.

El movimiento estudiado se caracteriza por su intención inclusiva. Es una agrupación de artistas muy diversos unidos por aspiraciones creativas e ideológicas. Una de las razones que justifican la existencia de este colectivo es, como ya se ha dicho, la oposición que compartían ante el férreo dogmatismo mostrado por los surrealistas. No consideraban que Breton tuviera derecho a dictar sus preceptos surrealistas como una verdad absoluta. El autor había perdido la naturaleza revolucionaria que lo caracterizó durante los años 20. Los planteamientos radicales y renovadores ya no eran parte del *statu quo* surrealista, por lo que las ideas de armonía e inclusión que defendían los pánicos son tanto causa como consecuencia de la existencia del grupo.

2.2. Nombres y obras asociadas

Como avanzábamos, los tres miembros más destacados del Movimiento Pánico son Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. Arrabal es célebre, sobre todo, por su producción dramática, Jodorowsky lo es por sus películas, y Topor por sus pinturas. Cabe recordar, no obstante, que estos autores son muy polifacéticos: nada impedirá que Topor o Arrabal se aventuren en el cine y la novela, o Jodorowsky en el teatro. “En efecto, los autores han frecuentado todos los terrenos de las artes y las letras. Dentro de estas

últimas, si bien es cierto que hay un predominio del género teatral, especialmente en Arrabal, no es en absoluto una exclusividad, ni siquiera una mayoría estadística” (Pujante González, 2002: 23).

En este apartado, se citarán las producciones pánicas de Arrabal y Jodorowsky, ya que son las más relevantes para el análisis del apartado práctico. Cabe destacar que ambos cuentan con una producción artística titánica, por lo que únicamente serán recopiladas las obras pertenecientes a las “etapas pánicas” de cada autor.

Por un lado, se recurrirá a la clasificación que Diego Santos Sánchez (2014) ofrece de las piezas de Arrabal y, por otro, a la que Ricardo Andrés Mancilla Garay (2015) propone para las películas de Jodorowsky.

La etapa pánica de Arrabal se sitúa entre los años 1957 y 1966. Todas las piezas de esa época serán editadas y publicadas inicialmente en lengua francesa. Las obras producidas en este período son:

- *Orquestación teatral* (1957).
- *Los cuatro cubos* (1957).
- *Los amores imposibles* (1957).
- *Concierto en un huevo* (1958).
- *La primera comunión* (1958).
- *Guernica* (1959).
- *La bicicleta del condenado* (1960).
- *El gran ceremonial* (1963).
- *Strip-tease de los celos* (1963).
- *La coronación* (1963).
- *La juventud ilustrada* (1966).
- *¿Se ha vuelto Dios loco?* (1966).
- *Una cabra sobre una nube* (1966).
- *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966).

Puede parecer absurdo que buena parte de estas creaciones sea anterior a 1962, el año considerado como fundacional para el Movimiento Pánico. La elección de estas piezas se debe a la estancia de Arrabal en Lanzahíta, una localidad abulense, durante el verano de 1957. En esta etapa, el dramaturgo comienza a trabajar en *Orquestación teatral*, obra que

muestra un lenguaje completamente distinto al de sus títulos anteriores, e incluso cambia su forma de entender el teatro. Esta perspectiva es aportada por Francisco Torres Monreal para señalar el comienzo de una nueva fase en la producción del dramaturgo. Pese a la discrepancia de algunos críticos, la postura más aceptada es que el Movimiento Pánico se manifestaba como lenguaje artístico antes de ser verbalizado explícitamente por Arrabal (Santos Sánchez, 2014: 12).

En lo que a la creación pánica de Alejandro Jodorowsky se refiere, nos encontramos con cuatro películas que el chileno dirige en México. Como dice Mancilla Garay (2015: 37): “En México, Jodorowsky tiene la posibilidad de explorar en nuevas formas de realización escénica, incorporando siempre sus intereses por los símbolos y el chamanismo de culturas ancestrales”. Ese enfoque espiritual se verá reflejado en su cine en gran medida, puesto que la simbología que incluye en sus cintas bebe de innumerables fuentes de este tipo. Las películas en cuestión son las siguientes:

- *Fando y Lis* (1968).
- *El Topo* (1970).
- *La Montaña Sagrada* (1973).
- *Santa Sangre* (1989).

2.3. Representaciones y eventos

Torres Monreal ofrece una clasificación muy expresiva de los acontecimientos pánicos más importantes. En esta enumeración se incluyen eventos públicos que sirven para establecer un mapa general de los sucesos que consolidan a los pánicos como un grupo artístico relevante. Cronológicamente, los hechos señalados se sitúan entre 1963 y 1965, los años que ven mayor actividad de estos artistas como conjunto. Cabe insistir en que la trayectoria de cada individuo es mucho mayor de lo señalado aquí, y los eventos ajenos a esta lista pertenecen a creaciones con repercusión individual, no para el grupo pánico.

En 1963:

- Se publican por primera vez en España unos *Textos Pánicos* de Fernando Arrabal.
- Topor expone sus dibujos pánicos en París.
- Alberto Gironella realiza una exposición en México.

- Alejandro Jodorowsky orchestra varios espectáculos pánicos en México, causando un gran escándalo y la orden de expulsar a todos los pánicos del país por “atacar las instituciones nacionales”.
- Jodorowsky publica su texto teórico *Filosofía y pollo asado*.
- Arrabal viaja por todo el mundo y da una conferencia en la Universidad de Sídney.
- Arrabal publica *La piedra de la locura* en París; Jodorowsky lo sigue con *Los Cuentos pánicos* en México.

En 1964:

- Topor publica la novela *El inquilino quimérico*.
- Jodorowsky escribe *Los juegos pánicos* y *Sacar al teatro del teatro*.

En 1965:

- Aparecen dos libros clave: *Théâtre panique* de Arrabal y *Panic* de Topor.
- Tienen lugar dos representaciones teatrales muy importantes: *La coronación* de Arrabal, que se mantuvo tres meses en el cartel del Teatro Mouffetard de París, y *Le groupe Panique International presente sa troupe d'Eléphants*.
- José Fernández Arroyo firma dos cortometrajes sobre los guiones de Arrabal *El ladrón de sueños* y *Los mecanismos de la memoria*.

3. Relaciones entre la estética pánica y la vanguardia teatral y cinematográfica

Las originalidades del Movimiento Pánico son innegables, pero debemos tener en cuenta sus puntos en común con otras corrientes. Como cualquier otro movimiento artístico, sus raíces se pueden rastrear, encontrando autores, obras y planteamientos considerados como predecesores. En este caso, no es difícil rastrear el sólido parentesco que el Pánico tiene con otras escuelas; y de eso precisamente tratará este capítulo.

El surrealismo es claramente una influencia importante: la estrecha relación que el grupo de André Breton comparte con la génesis del Pánico ya ha sido explorada en el capítulo anterior. De este modo, es inevitable que muchos preceptos sean comunes entre estas dos corrientes. También apreciamos puntos en común con el teatro del absurdo, subgénero practicado por Arrabal en su primera etapa de producción teatral. El teatro ritual, así como el teatro de la crueldad, jugarán un papel importante en la configuración del Pánico, sobre todo por sus similitudes con los “efimeros” de Jodorowsky. Estas características comunes también se verán en su producción cinematográfica, que nos interesa especialmente en el presente estudio.

Este capítulo consistirá en una exploración de conceptos compartidos entre el Pánico y sus influencias, distanciándose de narrativas previas sobre dicha temática. Así, se tratará de crear una visión original que arroje luz sobre la conformación de la perspectiva pánica.

3.1. Herencia del surrealismo y los años 20

Los movimientos de vanguardia poseen una propiedad única que les permite compartir una afinidad especial: la *transdiscursividad*. Podemos definirla como una capacidad de los discursos de vanguardia que les permite trascender su propia existencia y favorecer la formación de otros textos. En cierto modo, unas creaciones invitan a otras a que asuman sus características y, al mismo tiempo, añadan otras nuevas. Este proceso se manifiesta a través de la pluralidad interpretativa, la multiplicidad de soportes (películas, cuadros, manifiestos...) y la creación de nuevas vanguardias a partir de otras (Martínez, Sánchez y Segura, 2012: 186).

Esta definición es especialmente esclarecedora para caracterizar el Pánico. El movimiento nace como respuesta al surrealismo; sin embargo, comparte características esenciales con él. El Pánico responde al dogmatismo con libertad individual, replica al nihilismo dadaísta

con esperanzadora positividad y confianza en el ser humano; y, aun así, a pesar de estas distinciones radicales, en un buen número de aspectos podemos aludir al Pánico como un subgénero del surrealismo: por ejemplo, la importancia de los sueños y el subconsciente en la creación artística. Para Arrabal, representa una parte crucial de sus obras en su etapa pánica. En *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* nos encontramos con lo que parece una sesión de psicoanálisis del personaje del Emperador: todos los miedos y frustraciones profundos en su psique florecen en estallidos pasionales, como es el caso de su confesión al final del “juicio” que lleva a cabo con el Arquitecto.

Las sensibilidades surrealistas son muy afines a las pánicas. De hecho, el propio Breton, que solía mostrar opiniones intransigentes sobre el teatro surrealista, encontraba muy de su agrado una obra de Arrabal: *La primera comunión* (1961). Las imágenes oníricas, la intensa atmósfera de ensoñación y la irreverencia de la trama, que incluye necrofilia y ambientes sacros, son elementos muy semejantes a los preferidos por el grupo de André Breton. El choque de la iconografía religiosa, junto con lo más bajo del ser humano, crea una sensación de pesadilla típica del teatro surrealista (Torre-Espinosa, 2019: 237).

En un nivel fundamental, “el surrealismo propone derrocar a la lógica y al concepto de racionalidad, en pro de la imaginación, el automatismo, la receptividad, el espíritu crítico” (Martínez, Sánchez y Segura, 2012: 191).

El Pánico promueve todos estos preceptos sin excepción; lo que nos permite deducir que la intención de los pánicos no es la negación, o el cambio radical. Su propósito es construir nuevas ideas sobre los cimientos surrealistas: aceptan las bases ideológicas establecidas por Breton, pero con novedosas perspectivas, incorporadas por miembros con idearios afines a su época.

Una comparación ilustrativa sería la de Luis Buñuel y Alejandro Jodorowsky. Buñuel es un pionero del cine surrealista, con una producción destacada desde finales de la década de los 20. Jodorowsky es el gran baluarte del Pánico en el ámbito cinematográfico desde su primera película pánica: *Fando y Lis*. Cuarenta años separan este filme de *Un perro andaluz*, la primera película dirigida por Buñuel (con la colaboración de Salvador Dalí). Pese a esta considerable distancia cronológica, y a pertenecer a movimientos diferentes, las similitudes son notables. Estos espacios comunes son todavía más evidentes en *La Montaña Sagrada*. El valor simbólico –pero difícilmente indescifrable– de las escenas, las imágenes explícitas, o la ausencia de una trama al estilo clásico generan una sensación

muy similar en ambos casos. Como ejemplo más llamativo, tenemos la célebre escena de *Un perro andaluz* en la que un barbero corta el ojo de una joven, que tiene su equivalente en *La Montaña Sagrada*, concretamente en el momento en el que un anciano se extrae su ojo de cristal y se lo regala a una niña. Estas escenas son gráficas e inquietantes, sirven para romper las convenciones del buen gusto que tanto surrealismo como Pánico creen esclavizantes. La similitud formal, pero también intencional, coloca a estos dos artistas en posiciones muy similares, evidenciando la afinidad de sus principios.

Ya desde su manifiesto fundacional de 1924, el surrealismo, y más concretamente André Breton, muestran una intensa aversión por la novela: escritos, dicen, que se configuran de forma previsible e innecesariamente minuciosa, llenando páginas de detalles banales sobre personajes desprovistos de características destacables. La lectura, así, se había convertido, según Breton, en un acto nimio sin mayor peso intelectual que, por ejemplo, una partida de naipes (Nadeau, 1972: 58).

Aunque tanto Arrabal como Jodorowsky no son, en lo más mínimo, ajenos al género de la novela, podemos hallar una zona común en su concepción de la narrativa. Es imposible dar con personajes mundanos en las producciones pánicas. Todos ellos se distinguen por ser excéntricos, poco humanos, o incluso totalmente absurdos. La noción del personaje no puede ser más opuesta a la de la estética realista. La última prioridad de una obra del Movimiento Pánico es crear personajes verosímiles. Estos sirven para representar facetas del ser humano, de forma elemental. No se caracterizan por completo, son dominados por unas pocas dimensiones. Por ejemplo, el Arquitecto en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* se caracteriza por su ingenuidad, mientras que el Emperador lo hace por su prepotencia e inseguridad.

Además de en su concepción de los personajes, los pánicos muestran afinidad con Breton en su opinión sobre la trascendencia y la duración de los escritos. Los detalles no cruciales para el desarrollo de la trama son, en buena parte, omitidos en las obras pánicas. *Fando y Lis* es un buen ejemplo de esta tendencia. No se pierde tiempo en detalles sobre el espacio en el que se encuentran los personajes, la historia de ese universo o los pensamientos de aquellos en cada momento. Arrabal tiene clara su intención con la obra y la escribe de acuerdo con ella. La concisión es clave en toda obra pánica. Como consecuencia de esto, es importante destacar que tanto el teatro de Arrabal como el cine de Jodorowsky (en sus respectivas etapas pánicas) se caracterizan por producciones de corta duración.

Hemos ilustrado varios rasgos fundamentales que el Pánico comparte con el surrealismo, pero quiero detenerme en uno que presenta especial importancia: la rebeldía. Levantarse contra el *establishment* forma parte del ADN de la vanguardia. No debemos olvidar, aun así, que hay cuarenta años de diferencia entre surrealismo y Pánico, y las circunstancias son muy distintas. El primero se rebela contra los convencionalismos del arte, abogando por la experimentación. El Pánico se encuentra en un entorno en el que estas convenciones no tienen el mismo peso. La rebeldía que expresará será, principalmente, institucional. No aceptan los dogmatismos del propio surrealismo y, más allá, lucharán contra empresas e incluso gobiernos por publicar sus obras. De todos los artistas pánicos, Jodorowsky es el mejor ejemplo de artista controvertido, en una pugna constante contra el *establishment*. Como afirma Alessandra Santos (2017: 1):

Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973) is presented as an innovative, original film that will challenge the public's pre-conceptions. The disclaimer is a provocation, meant as an invitation to entice the curious, but also as a liability warning of the film's outlandish imagery and text. Considering the revolutionary, dissident cultural moment in history when this film was made and the industry that Jodorowsky was provoking (Hollywood), the claim that nothing could have prepared the public for *The Holy Mountain* may not seem so outrageous after all.

La Montaña Sagrada no sería su primer escándalo; recordemos que fue expulsado de México años antes por indecencia pública, debida a sus espectáculos teatrales en los que destruía instrumentos musicales y simulaba crucificarse con sus restos.

Con este filme, Jodorowsky transmite ese espíritu de rebeldía vanguardista y lo actualiza, llevándolo a otro contexto. Reta al cine seguro, falto de atrevimientos, lleva a la gran pantalla el simbolismo y las imágenes explícitas que ya traía a sus espectáculos teatrales desde los 50. En esta ocasión, los retos son los estudios de Hollywood, que optaban por la vía fácil, permitiendo un cine de consumo, sencillo, hecho para vender entradas y no causar revuelo.

Jodorowsky, junto con otros directores audaces como John Waters o David Lynch, es responsable de una ola de cine independiente que trata de romper moldes y enriquecer mentalidades. Esto encaja a la perfección con la contracultura de la juventud de los 70. En cierto modo, podemos hablar de estos años como un resurgimiento del espíritu de la vanguardia, esta vez en la segunda mitad del siglo XX.

3.2. Afinidad con el teatro del absurdo y ritual

No es fácil definir el teatro del absurdo: personas en un escenario comportándose de manera irracional, yendo en contra de toda convención teatral; y el público lo respeta, e incluso lo recibe con risas. Esta forma de hacer teatro se puede calificar como la génesis del “teatro puro”: sin necesidad de motivaciones lógicas, o facetas, emociones, siquiera personajes reconociblemente humanos. Los elementos teatrales pasan al centro de la atención del espectador. El dramaturgo se basa en las luces, sombras e interacciones entre actores para crear todas las sensaciones que otras corrientes teatrales generan a través de elementos foráneos al teatro del absurdo. Debe destacarse, con todo, que estas obras no carecen totalmente de sentido: su contenido e intención, aunque no sean obvios, están ahí, y en muchos casos responden a inquietudes y necesidades humanas de forma más eficaz de lo que pudiéramos creer (Esslin, 1966: 4).

Nos encontramos ante una concepción del teatro que encaja sorprendentemente bien con los preceptos pánicos. Es evidente que tal afinidad no es una coincidencia. Arrabal cultiva el teatro del absurdo desde que publica *Pic-Nic* en 1952. Además, los espectáculos que Jodorowsky estrena en México comparten esa “pureza teatral” que tanto caracteriza al absurdo. Dados estos antecedentes, a la hora de formar el Movimiento Pánico, la herencia del absurdo es palpable.

El nacimiento de este teatro está estrechamente ligado a las circunstancias históricas. Tras la Segunda Guerra Mundial, la sensación de violencia, crueldad e inquietud se había vuelto parte de la conciencia colectiva. Las grandes catástrofes tienen el efecto de romper la fe en convenciones y creencias, por muy consolidadas que estuvieran. De este modo, con el cuestionamiento radical de la naturaleza humana, el carácter experimental del teatro del absurdo encuentra una situación idónea para afianzarse. No es descabellado afirmar que la sociedad actual ha heredado buena parte de la inquietud y el nihilismo del mundo de posguerra, concediendo una especial relevancia al teatro del absurdo en el contexto actual (Mir, 2016: 2).

La Segunda Guerra Mundial cambia los escenarios completamente; pero es importante tener en cuenta que la respuesta del teatro del absurdo no es la única reacción que se toma. Como describe de forma concisa Ángel Berenguer (1987: 327), podemos agrupar la reacción al nuevo orden mundial en tres colectivos diferentes:

1. Un primer grupo se identifica con el nuevo orden, produciendo un teatro conservador. Son completamente afines al *statu quo*. Siguiendo un formato comercial, encontramos comedias de corte tradicional, con implicaciones anecdóticas. El contenido intelectual es limitado.
2. El segundo grupo pone en duda la legitimidad del orden establecido en occidente. Tienen intenciones reformistas, por lo que acuden a ejemplos de los estados socialistas y comunistas, para señalar las contradicciones del sistema capitalista. Conciben el teatro como herramienta de cambio, empleando un lenguaje escénico realista.
3. El tercer grupo acepta el panorama trágico del ser humano y lo expresa recuperando el lenguaje de las vanguardias de entreguerras. Pretende materializar en los escenarios la expresión imaginaria de otros medios como la poesía o la narrativa. Podemos incluir a Fernando Arrabal y el teatro del absurdo en esta categoría.

Esta “tercera vía”, que incluye al teatro del absurdo, se refleja de manera soberbia en *Pic-Nic*, la obra de Arrabal. En ella se muestra la banalidad de la guerra de forma directa. Su argumento consiste en una familia que se reúne en mitad de un campo de batalla para celebrar un pícnic. Durante esa velada, un soldado del otro bando, que encuentra la guerra absurda, se une. Con una premisa tan ridícula, podemos detectar la intención de burlarse del sentimiento belicista, pero sin utilizar argumentos empíricos o la tendencia al realismo que encontramos en otros autores, como Bertolt Brecht. Este tipo de teatro se deleita en la crítica y crea un juego que ridiculiza la realidad sin comprometerse en el plano social.

El teatro del absurdo es un subgénero cuya presentación contrasta fuertemente con el trasfondo intelectual. Es muy exagerado, vulgar, gracioso y simplista. De esta manera, comunica la irracionalidad de la vida de forma eficaz y esclarecedora (Mir, 2016: 13).

Mostrar imágenes explícitas de tipo sexual o escatológico tiene un valor de impacto que no debemos pasar por alto. La vulgaridad posee una función similar. Es un mensaje en sí mismo, un mensaje que el Pánico adoptará por completo. Un objetivo de “vulgarizar” el teatro y el cine en las obras pánicas (o del absurdo) es desacralizar el medio, lanzar el mensaje de que el escenario, como la gran pantalla, es un espacio humano, con todas las facetas que nos caracterizan. Se podría decir incluso que es un intento de democratizar el

lenguaje teatral y cinematográfico, romper barreras creativas y crear una nueva dimensión que pueda atraer a un mayor público.

Para concluir con el absurdo, Rafael Núñez Ramos (1981: 643) ofrece una reflexión muy explicativa:

En definitiva, el Teatro del Absurdo comunica simplemente la actitud del dramaturgo ante las cosas, la intuición íntima y personal que el poeta tiene de la situación humana, y lo hace a través de una imagen poética compleja cuya apertura, es decir, plurisignificación, procede, como señala Barthes, de la sucesión indefinida de una situación que no se modifica más que acrecentando *su propia entropía*, sus propias posibilidades internas de desarrollo.

El rastreo de las influencias teatrales del Movimiento Pánico permanecería incompleto si no incluyéramos el teatro de la crueldad y a Antonin Artaud. Sus concepciones sobre el teatro son radicales como poco; Arrabal lo describe como un genio, un visionario. Su idea central consiste en la concepción del teatro como fin, no como medio. Esto implica dejar de concebirlo como representación simbólica de un mundo exterior. La vida debe entrar al teatro, al punto de identificarlos indistintamente (Torre-Espinosa, 2019: 230).

No podemos evitar comparaciones con los “efímeros” de Jodorowsky. En cierto modo, estas representaciones suponen una culminación de las ideas de Artaud. Se crea un teatro improvisado, con gente de la calle, una ceremonia sin engaños. Es difícil encontrar trazas del teatro en su acepción clásica en estos eventos. Eliminando el libreto, la premeditación y la mimesis, se consigue un cuestionamiento total de los fundamentos del teatro burgués.

La concepción del teatro de Artaud conlleva un giro de perspectiva añadido: el retorno a lo ritual. Las veladas pánicas adoptarán con entusiasmo la reivindicación del rito. En sus celebraciones, por ejemplo, se figuraba la ejecución de un hombre y la separación de sus vísceras, para cocinarlas y ofrecérselas al público a modo de comunión. Así se separa el acto teatral de la palabra, reduciéndolo a un acto ritual (Torre-Espinosa, 2019: 234).

Este gusto por la mutilación y el ritual alcanzará también a la producción cinematográfica de Jodorowsky. En *La Montaña Sagrada*, unos estudiantes son fusilados por un pelotón de soldados. Tras el ajusticiamiento, simulan destripar a los jóvenes, sacando fruta, lana, o incluso una paloma viva de su interior. El acto de ejecución, seguido del despiece, sirve tanto para protestar contra la tiranía y la violencia que representan los soldados como para simular ese acto ritual de sacrificio para obtener nutrición. Es una acción enraizada en la

sociedad occidental, la hallamos en las misas católicas y en el entorno familiar tradicional. Jodorowsky acerca los rituales más cercanos para su público a las imágenes simbólicas que carga de significación (antibelicista, en este caso).

Describiendo el funcionamiento del teatro ritual, Pujante González (2002: 190) afirma:

Para conseguir este objetivo el artista muestra en escena animales sacrificados y no escatima en medios a la hora de sugerir este sentimiento de desmesura que desafía lo soportable: sangre en abundancia, animales abiertos en canal, fetos y otros tantos elementos que escenifican ese carácter de exceso intrínseco a todo ritual. Todos los ingredientes son muy importantes en estas representaciones que a menudo duraban varios días: olores, sabores, colores, sonidos, objetos fetichistas...

Todos estos elementos que hemos tratado del teatro de la crueldad, ritual y del absurdo son aportaciones esenciales que nutren al Pánico hasta el punto de poder proponer comparaciones directas entre principios de estos movimientos y las obras pánicas. La variedad de influencias es una prueba de la complejidad del Movimiento Pánico, que actúa como síntesis, y al mismo tiempo actualización, de todos ellos. No debemos ignorar, a pesar de ello, los muchos elementos de originalidad que el Pánico aporta al mundo de las vanguardias, tanto en su perspectiva vital como en su integración multidisciplinar, y las posibilidades artísticas que conlleva.

4. El lenguaje teatral y el cinematográfico frente a los principios pánicos

El Movimiento Pánico se manifiesta en multitud de medios; de ellos hemos seleccionado el cine y el teatro para realizar nuestro análisis. Pese a la pertenencia a un tronco común, las obras pánicas muestran unas particularidades asociadas al medio donde se producen. Con este capítulo trataremos de señalar las zonas comunes, además de las originalidades, que presenta el corpus pánico en estas dos formas de creación.

Cabe avanzar que, de las obras que utilizaremos para argumentar, las películas serán de Alejandro Jodorowsky, mientras que el teatro corresponderá a Fernando Arrabal. Las particularidades e idiosincrasias de cada autor pueden remitir a las de cada medio, si bien, debido a que el Pánico abarca un número muy limitado de creaciones (y creadores), las características individuales y las de cada medio pueden identificarse sin invalidar su capacidad definitoria. Reducir el teatro a Arrabal y el cine a Jodorowsky no es del todo preciso, pero, por motivos prácticos, evitamos profundizar de manera más significativa. Por su influencia, estudiada *a posteriori*, estos autores son perfectamente identificables con sus respectivos medios creativos, dentro del ámbito pánico.

Para ejemplificar las observaciones que vamos a presentar, utilizaremos las cuatro obras que reaparecerán en el apartado práctico del trabajo: *Fando y Lis* (1956) y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966), de Fernando Arrabal y *Fando y Lis* (1968) y *La Montaña Sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky.

4.1. Elementos comunes e indiferentes al medio

El teatro de Arrabal muestra unas características más o menos constantes: el gusto por lo absurdo y lo cruel y la renovación formal y temática (Abbas, 2013: 55). Esas pautas van a definir el espacio común entre el cine y el teatro pánico. Los elementos absurdos son parte esencial de las obras que beben del surrealismo y otros movimientos de vanguardia. Este gusto se manifestará en personajes actuando de manera irracional, con actos que dejan al espectador, o lector, completamente perplejo. Lo encontramos en *Fando y Lis*, tanto en la versión de Arrabal como en la de Jodorowsky. Fando es una figura que ejemplifica estas acciones irracionales de forma explícita. En una secuencia lo podemos encontrar conversando con Lis sobre el ferviente amor que siente por ella, prometiendo cantarle canciones en cuanto lleguen a Tar, para agredirla de forma extemporánea poco

después. De un modo u otro, este tipo de comportamiento errático lo exhiben buena parte de los personajes pánicos.

El espíritu renovador que caracteriza a estas obras provoca que se constituyan de forma original. Tanto en sus premisas como en su ejecución o temáticas, las creaciones pánicas llaman la atención, saliéndose llamativamente de la norma. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* incluye solo dos personajes, acumulando uno de ellos la mayor parte de los diálogos. Además, se puede leer de forma cíclica, creando un círculo perfecto que le da un carácter único.

Jodorowsky también se distingue por estas renovaciones que rompen las normas clásicas. En *La Montaña Sagrada* encontramos una estructura muy inusual. Dos terceras partes de la película introducen y describen a los personajes que se disponen a llevar a cabo el viaje hacia la inmortalidad. En su ascenso por la montaña, todos estos personajes experimentan secuencias de iluminación, para acabar en la cima de la montaña, donde su maestro les mostrará la futilidad del viaje y el valor del ser humano. Para cerrar la película, el propio Jodorowsky “rompe la cuarta pared” revelando la naturaleza ficticia del relato. Un filme estructurado de tal modo vulnera por completo las convenciones del séptimo arte, creando una obra genuinamente innovadora, sobre todo si tenemos en cuenta su estreno en 1973.

Arrabal, desde un primer momento, se mostrará adverso a los tabúes de su época. Su oposición a los convencionalismos también marcará su producción (Abbas, 2013: 56). Esa naturaleza irreverente será común en todos los medios de creación del Pánico. Las obras de Arrabal están cargadas de blasfemias y de lenguaje malsonante, además de una abundancia de contenido violento.

Jodorowsky incorpora esta estética a su cine, incluyendo multitud de imágenes explícitas (tanto de contenido violento como sexual). El chileno también añadirá su aguda forma de sátira hacia todo tipo de institución tradicional. En *La Montaña Sagrada*, el autor satiriza mordazmente a la industria armamentística, simulando a sus mandatarios ideando armas de fuego con formas de símbolos religiosos (una cruz cristiana, una menorá judía o una figura de Buda). Las intenciones de trasgredir tabúes se manifiestan de forma evidente en los dos autores.

La ingenuidad será otra característica que hallaremos en las obras de nuestros dos autores. Refiriéndose a Arrabal, Markéta Guňková (2009: 10) señala que “ostentativamente pone en la escena una realidad distorsionada. Además, aprovecha la devaluación del lenguaje:

las frases estereotipadas, los diálogos carentes de sentido y el juego con palabras de la misma manera como lo emplean los niños: en una palabra: ingenuamente”.

El componente de la ingenuidad formará parte de los relatos pánicos de forma consistente. La actitud de ciertos personajes se revelará inusualmente infantil para sus circunstancias. Es el caso del Arquitecto en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, o del Ladrón en *La Montaña Sagrada*. Estos personajes son adultos que actúan como niños, dejándose llevar por otras personas. También se ven dominados en el ámbito intelectual, sirviendo de receptores para sus respectivos maestros, que los tutorizan de forma plena.

Esta ingenuidad se manifiesta en la intención de los autores, además de en sus personajes. Pese a las posturas fuertemente críticas que Arrabal y Jodorowsky sostienen respecto al *establishment*, las alternativas exploradas en sus respectivas producciones son en exceso esotéricas. Como ya exploramos en el capítulo anterior, algunos autores críticos con la situación sociopolítica optaban por mensajes de corte marxista o socialista. Apoyarse en estas teorías políticas no servía únicamente para mostrar descontento con el poder, sino para ofrecer una alternativa que ya gozaba de un cierto respaldo social. No encontramos este tipo de alternativas en el ideario pánico. Sus mensajes se orientan a una evolución individual (de tipo espiritual, en el caso de Jodorowsky).

Conseguir un crecimiento personal será una de las búsquedas presentes en las obras de Arrabal. El camino a la felicidad, la superación de los miedos que nos atormentan por el simple hecho de ser humanos (Abbas, 2013: 58). Pero no será el autor melillense el único en explorar este concepto con sus escritos.

Todo el viaje que nos presenta *La Montaña Sagrada* es una búsqueda de la satisfacción personal. Jodorowsky, por su lado, plantea la persecución de la inmortalidad como excusa para reafirmar el valor del ser humano. El concepto del viaje, la superación, marcará sus películas. Arrabal lo ejecuta de otro modo en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, con una travesía dialéctica, a través del inconsciente del Emperador. Ambos autores incluirán, de forma explícita, esta idea en sus respectivas versiones de *Fando y Lis*. La ciudad de Tar, que promete una vida sencilla y feliz, es el objetivo permanente de los protagonistas. El viaje hacia ella es el motor que impulsa la acción de la historia. Como Tar representa la felicidad, el estado completo del ser, podemos extrapolar que el viaje que realizan los personajes de manera física simboliza la travesía emocional hacia la satisfacción.

Una propiedad omnipresente en las creaciones de nuestros autores es la comicidad. Como Khaled Abbas (2013: 57) expresa sobre *Fando y Lis*: “La comicidad es un carácter que impregna toda la obra, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, haciendo una combinación entre el humor y el horror”. Y es que el contraste entre los temas de naturaleza pesimista y los sucesos humorísticos se encuentra de forma abundante en las creaciones pánicas.

Es sorprendente que, sin tratarse de comedias, las obras de Arrabal y Jodorowsky son muy efectivas a la hora de provocar carcajadas. Además, podemos distinguir este humor en el nivel visual, no solo en el dialógico, si bien es verdad que Jodorowsky muestra una preferencia por el humor visual, contrastando con los hilarantes diálogos que predominan en las creaciones arrabalianas.

Tras explorar estas zonas comunes entre el teatro y el cine pánicos, podemos concluir que su relación se evidencia de muchos modos. Tanto en un nivel superficial como en uno más profundo, se aprecia que Jodorowsky y Arrabal comparten multitud de aspectos. La existencia de unas características comunes en las producciones de ambos artistas es innegable, por lo que podemos asignar esas características a la originalidad pánica. Si las diferencias entre señalan sus originalidades como individuos, sus similitudes muestran las del Movimiento Pánico.

4.2. Elementos de aplicación disímil

Rafael Núñez Ramos (1981: 634) señala varias características propias de la acción en el teatro del absurdo. Particularmente, una de ellas ejemplifica una particularidad de las obras de Arrabal: la progresión gradual que la acción toma hacia la absurdez. Tenemos historias que comienzan de forma extravagante o inusual, para acabar transformándose en lo que, aparentemente, son completos sinsentidos.

Las obras de Arrabal poseen una evolución muy marcada en sus elementos absurdos. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* lo manifiesta con claridad: comenzando su historia con dos personajes que aprenden a convivir, pese a sus estrafalarias personalidades, para terminar con uno de ellos devorando al otro tras juzgarlo por matar a su propia madre. En las películas pánicas, en cambio, Jodorowsky despliega un uso uniforme de este tipo de

elementos. La absurdidad está presente de forma continua, es decir, no escala conforme progresa el relato.

Las amplias posibilidades que garantiza el medio fílmico no pasan desapercibidas para Jodorowsky. El cineasta recrea imágenes de otros medios en sus películas: como en *Fando y Lis*, donde encontramos una recreación que dos figuras tapadas con una sábana realizan del cuadro de Magritte: *Los amantes* (Mancilla Garay, 2015: 156-157).

Jodorowsky juega con imágenes con un peso emocional o metafórico. Las posibilidades de creación que aporta el uso de cámaras, además de la edición, permiten que las películas pánicas empleen estas imágenes. En un espacio teatral sería imposible recrearlas de forma eficaz, por lo que únicamente lo encontramos en el cinematográfico.

La sensación que provocan las primeras secuencias de *La Montaña Sagrada* gana mucho impacto gracias a la iconografía que emplean. El Ladrón, cuyo aspecto está inspirado en Jesucristo, es atrapado y manipulado por hombres vestidos de soldados romanos, dando pie a unas imágenes que recuerdan a pinturas y esculturas renacentistas. Jodorowsky enfatiza la fotografía de su película recreando imágenes familiares para el espectador.

Otro punto de divergencia entre Arrabal y Jodorowsky es su noción del espacio. Como afirma Khaled Abbas (2013: 59) sobre *Fando y Lis*: “Lo más llamativo en esta pieza es que carece de espacio y tiempo definidos”. Aunque no será tan definitorio en todas sus obras, la cuasi irrelevancia del espacio físico lo distingue del cine pánico.

Tanto en *Fando y Lis* como en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* el espacio sirve de plataforma para las interacciones de los personajes. No se utilizan entornos variados o sugerentes, al contrario que en el cine pánico, que aprovecha al máximo el espacio para crear imágenes. Las diferencias en las posibilidades dadas por el medio también influyen en este caso, ya que variar la escenografía en una obra de teatro es mucho más costoso; hacerlo en demasía negaría la naturaleza minimalista de estas representaciones.

La influencia del cine surrealista se puede apreciar en una cualidad de los filmes de Jodorowsky: el azar. La estrecha relación que el Pánico, además del surrealismo, posee con los sueños se ve manifestada en el uso de eventos cuya naturaleza es difícil de definir (Clariana Rodagut, 2012: 13-14). Arrabal emplea una técnica similar con sus diálogos, incomprensibles muchas veces. Pero la forma en la que Jodorowsky intercala escenas completamente oníricas con secuencias tradicionales acerca la cinematografía pánica a la

de los autores surrealistas. El cine de Jodorowsky se vuelve impredecible, capturando las sensaciones de incertidumbre que provocan los sueños.

La utilización de elementos del azar por parte de Jodorowsky no sirve únicamente para recrear ensoñaciones. Como expresa Alessandra Santos (2017: 67), este tipo de imágenes sirven para crear un efecto de estilización de la estética. Estas películas utilizan las secuencias oníricas para despertar emociones viscerales. Asco, odio, fascinación o alegría pueden surgir de este tipo de escenas, trascendiendo la cualidad onírica, para servir como otra herramienta de expresión.

Arrabal hereda una cualidad del teatro del absurdo que empleará también en sus obras pánicas: la circularidad. Como lo describe Núñez Ramos (1981: 641), “la circularidad de la vida, el eterno retorno, la vuelta a empezar”. En *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* esta circularidad se lleva al extremo, recreando los momentos iniciales para cerrar la obra.

Podemos rastrear los distintos puntos de vista respecto a la circularidad en las respectivas versiones de *Fando y Lis*. En la de Arrabal, tras la muerte de Lis, Fando vuelve a comenzar su viaje a Tar con nuevos acompañantes. No es un caso tan literal como la circularidad hallada en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, pero nuestro protagonista se encuentra en una situación muy similar a la que vivía en su comienzo. La versión de Jodorowsky sustituye este final por una secuencia en la que Fando, incapaz de soportar la muerte de Lis, se deja caer junto a su tumba, para ser absorbido por la vegetación circundante. Estos dos enfoques evidencian ideologías disímiles. Arrabal expresa un punto de vista nihilista, enfatizando la naturaleza cíclica de la realidad, mientras que Jodorowsky se centra en la progresión y el cambio del ser.

De la mano con el punto de vista sobre la progresión y la circularidad está la motivación de los personajes. Según Núñez Ramos (1981: 637), “el Teatro del Absurdo presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos”. Arrabal acoge esta perspectiva y la emplea en su teatro. El ejemplo más significativo es, una vez más, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, donde los personajes carecen de cualquier motivación para llevar a cabo acciones productivas. La mayor parte de la obra se la pasan conversando o recreando escenas de la vida del Emperador. Sus objetivos a largo plazo son básicamente inexistentes.

Jodorowsky opta por darles mayor motivación a sus personajes. Incluso en su versión de *Fando y Lis*, condicionado como está por la versión original, trata de justificar en mayor

medida la motivación que supone el viaje a Tar: añadiendo una fábula que el padre de Fando le cuenta sobre las maravillas y bondades que se pueden encontrar en esa ciudad. En *La Montaña Sagrada* la divergencia con Arrabal es aún más evidente. Los personajes tienen un objetivo muy definido, y sus acciones son, en gran medida, consecuentes con ese fin. La búsqueda de la inmortalidad sirve para ofrecer un objetivo para nuestro elenco de personajes.

5. Análisis del corpus

En este capítulo realizaremos un estudio detallado sobre nuestra selección de obras. Con el objetivo de determinar el lenguaje formal del Movimiento Pánico, nos centraremos en la acción, el tiempo, el espacio y los personajes.

Este compendio de obras tiene como finalidad facilitar una comparación eficaz para fijar las características formales del Pánico. Se incluirán las dos versiones de *Fando y Lis*. Esta pieza forma parte de la etapa “prepánica” de Arrabal, lo que nos servirá como contraste para la versión de Jodorowsky, adaptación pánica de la misma obra. Una comparación directa entre dichas versiones ofrece una visión más ilustrativa de las características que definen al Pánico.

También incluiremos en el análisis *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Arrabal, y *La Montaña Sagrada*, de Jodorowsky. Estas obras representan un momento culminante de la trayectoria de los autores. Arrabal ya había experimentado de forma plena dentro del Pánico, por lo que esta pieza aporta una estética profundamente condicionada por el movimiento. Jodorowsky se encontraba en una situación similar: tras el éxito que cosechó *El Topo* (1970), el director encuentra un lenguaje propio y distintivo. Estas dos creaciones representan un Pánico consolidado y efusivo, contrastando con la fuerte influencia del teatro del absurdo que encontramos en *Fando y Lis* (en su versión original).

Con el tratamiento de estas cuatro obras plantearemos una serie de bases que sirvan para aportar una perspectiva de conjunto, con el fin de impulsar una vía de estudio que abarque formalmente a las obras pánicas de forma comparativa.

5.1. Tratamiento de la acción

Al igual que en las corrientes que las inspiran (surrealismo, teatro del absurdo, teatro de la crueldad...), estas obras elaboran la acción de forma poco convencional. Los personajes actúan sin motivaciones evidentes, creando una sensación de desconcierto. En muchos casos, actos que superficialmente parecen aleatorios son de naturaleza simbólica. Es por estas características, entre otras, por lo que las obras pánicas requieren de cierto grado de especulación e interpretación. Parte del interés de creaciones como *Fando y Lis* reside en un análisis profundo, ya que a primera vista parecen obras excesivamente simples.

Comenzaremos nuestro estudio con *Fando y Lis* (1956), de Fernando Arrabal. Esta pieza teatral es única en nuestro corpus, dado su origen anterior al Pánico. *Fando y Lis* pertenece al género del teatro del absurdo. Las conclusiones derivadas de su análisis servirán para ser contrastadas con el resto de títulos analizados.

El argumento de la obra se desarrolla a lo largo de cinco cuadros. En el primero se nos presenta a Fando y a Lis, una pareja que viaja en busca de la ciudad ficticia de Tar. Lis es paralítica y tiene que ser transportada en un carrito, impulsado por Fando. En el segundo cuadro se introduce a los otros tres personajes de la obra: Mitaro, Namur y Toso: también llamados “hombres del paraguas”, son un grupo de viajeros que se dirigen, como los otros, a Tar. El tercer cuadro consiste en una larga conversación entre Fando y los hombres del paraguas. En el cuarto Fando abusa siniestramente de Lis: ella rompe accidentalmente el tambor de Fando, provocando que este entre en cólera y la mate bruscamente. En el quinto los hombres del paraguas conversan mientras Fando prepara el entierro de Lis. Aquel prosigue y, cuando termina, se une a los hombres para reanudar juntos el trayecto a Tar.

La acción en *Fando y Lis* es de difícil racionalización, como explica Abbas (2013: 58): “Asistiremos a toda una serie de secuencias inconexas, sin más solidaridad con la acción principal (caminar) que la de ocupar de algún modo el tiempo de la espera”. Y es que no encontramos un objetivo final plausible, además de alcanzar la ciudad de Tar. Pero ese fin se toma como imposible de forma explícita continuamente durante la obra; de hecho, Lis suele recriminar a Fando que tras horas de camino no han avanzado nada. Podríamos reducir el conjunto de la acción en la obra en caminar y conversar.

El movimiento narrativo de la obra no se utiliza para alcanzar una conclusión catártica. Haciendo honor al nombre “teatro del absurdo”, *Fando y Lis* carece de finalidad. Los personajes, Fando especialmente, son seres poco coherentes e infantiles, y no apreciamos evolución en su carácter. El escenario se llena de una sensación pesimista, Fando ama con locura a Lis en un momento, para matarla en el siguiente. También utiliza a Lis para impresionar a los hombres del paraguas, mostrando su carácter abusivo que tiñe la obra de contradicciones, ya que en sus diálogos se muestra arrepentido y enamorado. Como señala Abbas (2013: 60): “La ingenuidad y la impregnación de ternura y afecto que baña *Fando y Lis* es un contrapeso a la sombría textura de la obra”.

Los diálogos son otro elemento importante. Y es que toman una posición privilegiada, ya que buena parte de la acción consiste en conversaciones entre los personajes (y grupos de

ellos). En una gran cantidad se da una dificultad de comprensión mutua, sobre todo en el cuadro tercero, cuando Fando se ve incapaz de comprender las pláticas de los hombres del paraguas. Este evento se evidencia en el siguiente diálogo:

FANDO.— (*Recordando con entusiasmo.*) ¡Oh! ¡Qué bien discutían ustedes, qué bonito hacía!

NAMUR.— (*Irónico.*) Sí, sí, bonito.

MITARO.— ¿Es que usted no oía lo que decíamos?

FANDO.— Sí, pero no me fijaba, solo oía como sonaba. Sonaba muy bien.

(Arrabal, 1986: 26)

Aquel se comporta como un niño, trata a Lis como un juguete, utilizándola para impresionar a estos hombres como si fueran niños en el patio de un colegio.

Fando y Lis se revela como una obra oscura, pesimista, que muestra la futilidad de las acciones humanas. Sigue la tradición del teatro del absurdo con diálogos incomprensibles y un argumento que carece de finalidad última.

Para continuar nuestro análisis, trataremos la interpretación que Alejandro Jodorowsky realizó de la obra, con su filme de 1968 *Fando y Lis*. En este caso, estamos tratando una película pánica, que adapta de forma libre la historia publicada por Fernando Arrabal más de una década antes.

En la adaptación cinematográfica de la obra veremos modificaciones profundas en lo que a la acción se refiere. Los diálogos han sido reubicados en parte, algunos incluso han sido del todo eliminados. El final de la historia también ha sido alterado, modificando considerablemente el efecto encontrado en la obra. *Grosso modo*, la sucesión de eventos que encontramos en el texto original se repite en la película, por lo que no es necesario recapitular los eventos con detalle.

Como primer elemento destacable, *Fando y Lis* amplía profundamente el contexto en el que sucede la historia. Mediante una narración en *off*, el padre de Fando describe la ciudad de Tar, dando una imagen utópica de la misma. Se añade que el estado del mundo fuera de la ciudad es deplorable, debido a una “guerra final” que arrasó buena parte de aquel. Con esta información, se refuerza la promesa inicial del viaje a Tar.

La narrativa se enriquece con varios *flashbacks* que describen la infancia de Fando y de Lis. Además, se incluyen momentos de aparente improvisación, similares al teatro que practicaba Jodorowsky con anterioridad a su carrera cinematográfica. Estas escenas, que podríamos considerar de expresión pura, se entrelazan con los eventos narrativos creando

una sensación onírica que cubre todo el filme. Se ejemplifica en una de las primeras escenas: mientras Fando promete a Lis que estará muy triste tras su muerte, y que visitará su tumba, se muestran edificios en ruinas, ocupados por parejas bailando música *jazz* que tocan varios músicos a su alrededor. Jodorowsky aprovecha el impacto sensorial de la música y las imágenes que acompañan los eventos narrativos, consiguiendo alejarse del minimalismo conciso que caracteriza al teatro del absurdo (y a la obra original).

Como ya hemos señalado, el final del filme difiere respecto al de la obra en la que se basa. Tras la muerte de Lis, Fando, muy afectado, la entierra y yace a su lado, hasta que muere cubierto de maleza; tras lo que Jodorowsky incluye el siguiente texto para terminar el filme: “Cuando su imagen se borró del espejo, apareció en el vidrio la palabra *libertad*”. Con esta frase se emite una llamada a la espiritualidad: la libertad se alcanzará olvidando lo superficial. Este mensaje es especialmente poderoso al final de la cinta; la libertad, al igual que la felicidad, están fuertemente asociadas con Tar, el objetivo final de toda la acción. Gracias a este texto, el espectador comprende la verdadera lección de la película. El cambio de tono respecto a la obra de Arrabal en la que se basa la historia es evidente; en la película se transmite unas mayores positividad y esperanza. Este aporte temático se debe a los preceptos pánicos, que rechazan la visión nihilista de la existencia en beneficio de una apreciación incondicional de la vida.

Como hemos comprobado, *Fando y Lis* (1968) aporta una mayor variedad de acción a la historia de Fernando Arrabal. Toma un esquema de los eventos de la obra y aplica una metodología pánica: espontaneidad teatral y optimismo vital.

Para continuar nuestro análisis, atendemos a *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. La obra se divide en dos actos: el primero consiste en dos cuadros y el segundo en tres. En el primer cuadro del primer acto se produce el estallido de un avión sobre una isla abandonada. En ella hay un hombre primitivo (el Arquitecto). El único superviviente del accidente (el Emperador) lo saluda y termina el cuadro. En el segundo nos situamos dos años después, el Emperador ha educado al Arquitecto y mantienen multitud de diálogos cómicos. Juegan el uno con el otro simulando conversaciones del pasado del Emperador. El Arquitecto se enfada y amenaza con usar un bote para escaparse a otra isla. El otro se desespera, hasta que el Arquitecto vuelve y revela que tiene miles de años.

En el primer cuadro del segundo acto asistimos a un juicio en el que el Arquitecto actúa como juez. Tras un largo desfile de testigos (interpretados por el Emperador) el acusado

confiesa haber matado a su madre con un martillo. El Arquitecto lo condena a morir, a lo que el Emperador responde rogando que se lo coma tras la ejecución. Al terminar el juicio, el Arquitecto no quiere ejecutarlo, pero el Emperador insiste. Comienza el segundo cuadro con el Arquitecto devorando al Emperador. Mientras come, de forma progresiva, habla del mismo modo que el Emperador. Cuando lo termina al completo se transforma físicamente en él. En el tercer cuadro ocurre un accidente de avión sobre la isla, tras lo que aparece el Arquitecto y se encuentra con el Emperador (recientemente transformado). El Emperador responde del mismo modo que lo hizo el Arquitecto al comienzo de la obra, tras lo que cae el telón.

Como vemos, la acción en esta obra es de naturaleza cíclica. Los juegos verbales, o las recreaciones que realizan los personajes no tienen un objetivo evidente. El final último siempre será el de la integración entre los dos personajes. Como explica Diana Taylor (1984: 55): “Si consideramos la acción en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* como la búsqueda de la integración original (ya sea psicológica, religiosa, mítica, sociológica), vemos que los múltiples juegos son medios para adelantar este proceso rítmico”. Por lo tanto, la resolución de la historia aparece motivada por las acciones de los personajes; sin embargo, estas acciones no son (deliberadamente) un intento de alcanzar esa conclusión.

En gran parte de la obra la acción consiste en intercambios verbales que, aparentemente, carecen de sentido, o están ahí con el único fin de causar hilaridad. Como es el caso en el siguiente ejemplo:

EMPERADOR.— ¿Qué has soñado hoy?

ARQUITECTO.— “Asiria, que es el mayor imperio del mundo occidental, en su lucha contra la barbarie del mundo oriental...”

EMPERADOR.— ¡Bestia! Es al revés.

ARQUITECTO.— Hablo del peligro amarillo.

EMPERADOR.— ¿Te has vuelto reaccionario?

ARQUITECTO.— ¿No es así?

EMPERADOR.— ¡Hagamos la guerra!

(Arrabal, 1984: 160)

Sin embargo, con todos estos diálogos, Arrabal concentra el impulso narrativo en la caracterización de sus personajes. Con *El cementerio de automóviles* (1957), el dramaturgo había tratado de plasmar un estudio social en una obra de teatro; en este caso, se trata de una introspección personal (extrapolable a cualquier individuo). En el personaje del Emperador vemos a un hombre vulnerable, que intenta enmascarar sus inseguridades con constantes referencias a su pasado. Este será el motor narrativo,

tomando el control de las conversaciones con el Arquitecto. Las características personales del Emperador servirán como motor de la narración (como su complicada relación con su madre, o su oficio anterior al accidente).

En conclusión, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* se caracteriza por una acción muy contenida, limitada al intercambio dialéctico entre los personajes. Así, el crecimiento personal es clave para entender la acción, y ese crecimiento se perpetúa por la naturaleza cíclica de la narración.

Para concluir este análisis de la acción, examinaremos *La Montaña Sagrada*. En esta película, la acción toma un carácter prácticamente ritual. Comienza con el protagonista, el Ladrón (nombre tomado de la carta del Tarot, simbología recurrente en la película), cubierto de moscas. Durante el primer tercio de la cinta veremos cómo este personaje se encuentra con distintas facetas de la sociedad, hasta llegar a una torre en la que lo espera el Alquimista. Marcando el comienzo del siguiente tercio, este nuevo personaje introduce la espiritualidad y mística a nuestro protagonista. Tras presentar al resto de los personajes en una serie de viñetas, que actúan como relatos cortos, el Alquimista relata la leyenda de la Montaña Sagrada, dando comienzo al segmento final de la película. Estas secuencias finales consistirán en el ascenso a la cima de la Montaña, y los sucesos que acontecerán a los pupilos del Alquimista en su búsqueda de la inmortalidad. El filme concluye con el Ladrón rechazando terminar el viaje, y la reunión del resto de personajes en la cima, tras lo que se revela que la leyenda que perseguían era falsa, y que la película es un montaje que deben trascender, dejando de ser personajes para convertirse en personas, en un final que rompe la cuarta pared y recontextualiza la totalidad de la narración.

Parcialmente, *La Montaña Sagrada* basa su estructura narrativa en la filosofía del “Eneagrama”, un modelo de estudio de las personalidades (Mancilla Garay, 2015: 202). Y es que Jodorowsky emplea una gran cantidad de simbología en las imágenes que presenta: metáforas religiosas, referencias al tarot o la meditación... Por ello la sucesión de acontecimientos lleva al espectador por un proceso similar a la adopción de una fe.

El tema central, que motiva las acciones de nuestros personajes durante el tercer acto de la narración, es la búsqueda de la inmortalidad. Con las palabras finales del Alquimista (interpretado por Alejandro Jodorowsky, lo que enfatiza el poder del mensaje) se redirige, no obstante, la moral defendida por la película hacia un homenaje a la vida humana. En sus comentarios sobre la película, Jodorowsky (1973) aclara que está en contra de las

visiones nihilistas sobre la vida que sostienen figuras como Sigmund Freud o Buda, y afirma que la misma existencia es una bendición incontestable. Este punto de vista filosófico se expresa con ese final tan poco ortodoxo, y además encaja con el optimismo vital característico del Movimiento Pánico.

Como vemos, la acción en *La Montaña Sagrada* es de naturaleza más grandilocuente que en el resto de obras. Con una caracterización ritual, cargada de simbolismo, asistimos a una búsqueda espiritual de casi dos horas, para terminar con una revelación vitalista.

5.2. Tratamiento del tiempo

Una característica que hallamos en todas las obras analizadas es un tiempo deformado, difícil de definir. En narrativas más tradicionales, el tiempo discurre de manera lineal, definiendo un punto de inicio y final concretos, y aunque en algunas obras los autores jueguen con la linealidad del tiempo, es habitual encontrar una localización temporal definida (ya sea relativa al tiempo histórico, o relativo dentro de la obra). No es el caso de las obras de nuestro corpus.

Para comenzar con el análisis, comentaremos *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, ya que su tratamiento del tiempo es particularmente llamativo. Como ya habíamos señalado, la naturaleza temporal de esta obra es cíclica, algo que podemos tomar como una rotura de la tradición narrativa (y una tesis en su contra). Transformando la evolución que experimentamos en una historia tradicional en un eterno retorno al punto de inicio. Como lo describe Diana Taylor (1984: 36): “*El Arquitecto y el Emperador de Asiria* comienza en el punto cero, intersección entre el tiempo y lo atemporal...”. Este punto de inicio se marca con un diálogo emitido como primeras y últimas palabras de la obra: “Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente”, seguido por “¡Fi, fi, fi, figa...!” (Arrabal, 1984: 149-234).

Y es que podemos asumir que cada uno de nuestros personajes habita una realidad temporal diferente. El Arquitecto es un ser trascendente, con miles de años; para él la realidad sucede de manera atemporal. El Emperador procede de un mundo similar al nuestro, por lo que vive obsesionado con el pasado y el futuro.

Durante el transcurso de los acontecimientos de la obra, veremos muy pocas alusiones al tiempo. Tras el primer cuadro, sabemos que pasan dos años, en los que el Emperador

enseña al Arquitecto a comunicarse, además de nociones básicas acerca de su cultura. También se nos indica que entre el juicio que simulan los personajes y el momento en el que el Arquitecto devora al Emperador pasan varias horas. Y, finalmente, pasan unos días entre ese suceso y la llegada del nuevo Arquitecto, poniendo fin a la obra.

Es evidente que establecer una línea temporal compleja no era la voluntad de Arrabal con esta obra; sin embargo, es capaz de añadirle interés gracias a la recurrencia de los eventos. El tiempo, entendido de forma tradicional, se elimina casi por completo, favoreciendo el carácter atemporal de la obra. En cierto modo, con esta se trata de representar la totalidad de la existencia humana, por lo que la precisión temporal sería un detrimento. De acuerdo con la afirmación de Diana Taylor (1984: 37): “En esta isla mágica el tiempo histórico y el espacio geográfico ceden ante el caos original en el que todo es siempre posible, y del que se crea de nuevo un mundo en miniatura”. Como si se tratara de un texto religioso, se escribe esta historia para representar conceptos y trascender la simple narrativa. Por ello la unidad de tiempo se mantiene completamente indeterminada.

Como hemos visto, el tiempo en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* se mantiene en un plano prácticamente mítico, dejando espacio a una realidad cíclica. La acción no se ubica en una época concreta de la historia de la humanidad, sino que, con esta obra, Arrabal trata de trascender la temporalidad. El resultado final ofrece una concentración absoluta en la psique de sus personajes, descartando posibles distracciones que diluyan esta visión.

Continuando nuestro análisis, trataremos *La Montaña Sagrada*. Las intenciones del autor con este filme eran crear una experiencia iniciática en la espiritualidad, transformar mentalidades, además de la forma en la que se concibe el cine (Jodorowsky, 1973). Los resultados de esta premisa muestran un tratamiento del tiempo vago, totalmente falto de precisión o concreción.

Gracias a la crítica social del filme podemos situarlo, históricamente, en la segunda mitad del siglo XX. La representación del frívolo turista norteamericano, los violentos gobiernos de Latinoamérica, o los falsos profetas ensimismados con las drogas encajan la película en ese marco temporal de los años 70 (en los que fue creada y estrenada).

El paso del tiempo interno, sin embargo, carece de puntos de referencia. La motivación del filme es crear una experiencia de iluminación espiritual, además de concienciación social, por lo que contar una historia es, prácticamente, un trámite. El transcurso de los

acontecimientos podría ocurrir durante días, meses, o incluso años, y el resultado sería similar. Dada la naturaleza simbólica de la narración, no se interpretan los eventos de manera literal. Nuestro protagonista, el Ladrón, sirve como una especie de avatar para el espectador. Comienza su historia en un estado de ignorancia, suciedad, para atravesar la vida material, continuar con la espiritual y rechazar la iluminación plena en el desenlace. Los personajes, exceptuando a este, trascienden el final del relato, “abandonando” su naturaleza ficticia para alcanzar la vida real. El hecho de que nuestro avatar en la historia sea el único privado de este clímax sirve para involucrar plenamente al espectador en el ritual que Jodorowsky prepara como cierre de su experiencia cinematográfica.

La Montaña Sagrada consigue eliminar casi completamente la variable que supone el tiempo en su desarrollo, dado su interés en crear una obra de arte atemporal, desligada de cualquier tradición narrativa. La falta de desarrollo temporal es una elección muy poco ortodoxa, que refuerza la originalidad del Pánico a la hora de concebir sus obras. Y el hecho de que se dé en el ámbito cinematográfico lo enfatiza, ya que es un medio que, en este momento histórico, no había visto tanta experimentación radical como el teatro.

Seguiremos nuestro análisis con *Fando y Lis* (1956). Como única obra fuera del pánico de nuestro corpus, tenemos la oportunidad de contrastar sus particularidades, aunque, en este caso, el tratamiento del tiempo es muy similar en su ejecución.

Estamos ante una obra que omite completamente la precisión temporal. No encontramos caracterización del tiempo externo o interno. La poca precisión con la que se describen los escenarios contribuye a crear una sensación de confusión, ya que no podemos ubicar esta historia en ningún ámbito concreto de nuestra realidad. Los personajes existen fuera del tiempo.

Podemos especular que se trata de una época postapocalíptica, dado el aspecto árido y vacío del entorno, además de la búsqueda permanente de Tar. Jodorowsky adoptaría esta elucubración en su adaptación de la obra, añadiendo la voz del padre de Fando al inicio del filme, que afirma que Tar es el único lugar que ha resistido la “guerra final”.

El efecto que logra Arrabal con su tratamiento del tiempo es emocionalmente impactante. El lector se encuentra en un presente vacío, los propios personajes buscan activamente el cambio, que identificamos con Tar. El transcurso de la obra proyecta una sensación de pesadumbre prolongada, que se ve amplificadas por el desenlace, en el que se nos priva de la resolución satisfactoria que proporcionaría la llegada a la ciudad. Y es que no se debe

obviar que estamos hablando de una obra del teatro del absurdo, género que Martin Esslin (1966: 15) describe así: “Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil”.

La perspectiva absurdista de la obra se hace visible en su utilización del tiempo. En una historia con propósitos, progreso, y una idiosincrasia más tradicional, encontraríamos un tratamiento más definido de la temporalidad. Pero debido al punto de vista de *Fando y Lis*, sumergir al lector en una historia fuera del tiempo expresa mejor esa sensación de futilidad e impotencia.

Es interesante comparar los desenlaces de esta obra y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. En *Fando y Lis* no encontramos un final cíclico, pero la situación que experimenta nuestro protagonista es muy similar a la del comienzo de la obra. La diferencia clave es que, en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, se entiende el ciclo temporal como un evento natural. De forma similar al ciclo de la vida, asistimos a una repetición inevitable de los sucesos narrados. El punto de vista de *Fando y Lis* es más pesimista. Volvemos a la situación del comienzo, con Fando intentando llegar a Tar, pero en unas circunstancias desalentadoras. Fando ha perdido a Lis y su viaje está condenado al fracaso, destino que se muestra en diálogos como este:

LIS.— Entonces, vamos a darnos prisa para llegar a Tar.

FANDO.— (*Triste.*) Pero no llegaremos nunca.

LIS.— Ya lo sé, pero lo intentaremos.

(Arrabal, 1986: 13)

Como se puede apreciar, son tratamientos del tiempo superficialmente similares, pero muy diferentes en intención y tono.

Para finalizar nuestro análisis del uso del tiempo, abordaremos *Fando y Lis* (1968). Como ya habíamos establecido, Jodorowsky toma una perspectiva propia en su interpretación de la historia de Arrabal y, aunque es cierto que difiere notablemente con la obra en la que se basa, su tratamiento del tiempo es notablemente similar.

De nuevo asistimos a un mundo poco definido, sin indicaciones claras de su época histórica, o transcurso interno del tiempo. Este aspecto se ha mantenido prácticamente intacto respecto a su versión teatral.

En el filme se consigue un efecto de aturdimiento todavía más pronunciado que en la obra, gracias a las escenas que muestran situaciones oníricas. La presencia de músicos de *jazz* trajeados, personas con pelucas dieciochescas, o gente en *drag* enfatizan la sensación de anacronismo que ya existe en la obra original.

El desenlace también proyecta un punto de vista diferente respecto a la obra original. El final escrito por Arrabal muestra una vuelta a empezar, la falta total de propósito o resolución. Con el desenlace adoptado por Jodorowsky, se consigue una sensación de aspiración y finalidad, pese a la naturaleza trágica del suceso. La muerte de Fando, y la lección vital que la acompaña, proporcionan una sensación de clausura que actúa como respiro ante la incertidumbre que muestra el resto de la cinta.

Como hemos visto, la concepción del tiempo en las obras pánicas es una fuente de experimentación. Se caracteriza por ser impreciso, confuso, otorgando un aura de atemporalidad. Aunque es una utilización similar a la del teatro del absurdo (como hemos comprobado en *Fando y Lis*), su semejanza es principalmente superficial. El absurdo utiliza la imprecisión temporal para inspirar nihilismo, comentar la falta de lógica en la existencia humana. El Pánico reinterpreta esa forma de utilizar la temporalidad para expresar mensajes completamente distintos. Ya sea *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* con su tiempo cíclico, o los mensajes espirituales y vitalistas de *La Montaña Sagrada* y *Fando y Lis* (1968). Se adopta la forma del absurdo y del surrealismo, pero reinterpretando su mensaje para acercarlo a las ideas pánicas de espiritualidad y renovación.

5.3. Tratamiento del espacio

En las obras analizadas nos vamos a encontrar con unos espacios difíciles de ubicar, oníricos, y con valor simbólico. Para comenzar el análisis, comentaremos el espacio en *Fando y Lis* (1956). En esta obra, Arrabal plantea un escenario extremadamente parco, vacío y simbólico. Asistimos a un entorno básico; sabemos que Fando y Lis recorren una carretera en un entorno árido. Además, Fando tira de un carrito en el que lleva a Lis, su tambor y unas esposas. Esos son los únicos puntos de referencia espaciales que tenemos.

La escenografía en esta obra cobra un sentido casi exclusivamente simbólico, ya que se utiliza para evocar sensaciones de vacío y vértigo (Abbas, 2013: 59). Gracias al paraje

despejado y árido, el espectador se ve forzado a centrar su atención en los personajes y sus situaciones. El escenario sirve como refuerzo temático, sin desviar la atención del núcleo de la obra. Las pocas referencias espaciales que realizan los personajes se pueden procesar de forma totalmente simbólica, por ejemplo, cuando Fando pasea a Lis en el carrito y exclama “Mira las flores, Lis”, a lo que Lis responde “No hay flores, Fando” (Arrabal, 1986: 8). La existencia de las flores es puramente simbólica, representa la vida, la felicidad (la falta de ellas en este caso).

Fuera de momentos concretos en los que se emplea por razones simbólicas, el espacio deja de ser un factor en la obra, como afirma Abbas (2013: 59): “Y es que, en definitiva, el lugar escénico es un lugar de paso, no de paralización existencial”. Como ya habíamos comentado en el capítulo referido al tratamiento de la acción, *Fando y Lis* se apoya muy fuertemente en sus diálogos y caracterizaciones. El tiempo o el espacio son elementos laterales, carentes de importancia, y apenas definidos.

Gracias a esta situación de vacío en el escenario, los objetos empleados en la obra ganan una considerable prominencia. También cargados de simbolismo, encontramos un carrito que Fando utiliza para pasear a Lis, además de unas esposas y un tambor. Estos objetos son una representación material de temas de la obra. El carrito nos remite a la infancia y la inocencia, características esenciales de nuestro protagonista. Las esposas son símbolo de la violencia y falta de libertad, y el tambor representa lo contrario: la emancipación y la paz. Esa dualidad entre los objetos es una muestra física del comportamiento de Fando. La obra contrapone momentos de alegría y amor con situaciones de violencia y abuso, de modo que las acciones de Fando se ven reflejadas en los objetos que porta.

En conclusión, *Fando y Lis* concibe el espacio de forma minimalista y simbólica, dejando de lado una posible caracterización exhaustiva del escenario.

Continuamos el análisis con *Fando y Lis* (1968), que muestra un tratamiento del espacio considerablemente disímil. El filme de Jodorowsky muestra una estética inspirada en la aridez de los entornos de la obra de Arrabal, pero con una ejecución mucho más intensa: mayor carga simbólica y variedad de escenarios. Cabe aclarar que, muy probablemente, los cambios escénicos se deban, como tratamos en el capítulo cuarto, al medio cinematográfico y sus más amplios recursos espaciales. Sin embargo, son decisiones fundamentales que es sensato considerar en un análisis integral de las obras.

La película muestra una clara afinidad con la obra original en su tratamiento espacial. La mayor parte de las escenas tienen lugar en caminos de tierra, o en pedregales. Gracias a esta decisión, se consigue una ambientación reminiscente de la obra de teatro; pero en el filme se opta por una mayor variedad de escenografía, con la carga simbólica que los nuevos entornos aportan. En las escenas iniciales veremos a Fando y a Lis jugueteando entre edificios en ruinas, un posible símbolo referente al estado de la civilización. Otro ejemplo lo encontramos en varias secuencias hacia la mitad de la película, que muestran a Fando y a Lis en una habitación blanca, que pintan de negro enérgicamente. Podríamos interpretar esa acción como una pérdida de inocencia o de felicidad, dadas las condiciones que tienen que vivir los personajes durante el filme. Otros cambios de escenario no atañen a nuestros protagonistas, sino que se incorporan en breves escenas oníricas, similares a las del cine surrealista. Ejemplos de esto serían la escena en la playa, que incluye a una serie de hombres fornidos con embudos en sus cabezas, o la escena en la iglesia, donde se reúne un gran gentío.

La variedad de escenarios también se utiliza para referenciar elementos externos a la obra. Los casos más evidentes se refieren al teatro y el desguace. El teatro está habitado por multitud de artistas que, juntos, improvisan ante la cámara de una forma muy similar a la del teatro que realizaba Jodorowsky durante los primeros años del Pánico; acto que se ve reforzado por la presencia del director chileno entre los actores. El otro caso lo ilustra un desguace, una referencia a la obra de Arrabal: *El cementerio de automóviles*, del año 1957. Es razonable considerar que Jodorowsky buscara dejar un guiño a esta otra obra de Arrabal, especialmente si tenemos en cuenta su relevancia histórica.

El otro cambio escenográfico que encontramos en *Fando y Lis* se produce en las escenas finales, que muestran el entierro de Lis y la muerte de Fando. Esta sección final del filme, Jodorowsky decide que se produzca en una pradera. El contraste creado por la vegetación es agudo, teniendo en cuenta que el resto de la película se ha ambientado en terrenos áridos. Este cambio de escenario funciona en consonancia con su función simbólica, es lógico que un final más esperanzador se produzca en un prado, reforzando el optimismo del mensaje.

En definitiva, Jodorowsky consigue mantener cierta fidelidad al estilo austero de la obra original, pero aportando su enfoque propio; lo que implica un mayor énfasis en el valor simbólico de sus escenarios y su variedad.

Continuaremos el análisis del espacio con *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. En esta obra vemos un tratamiento del espacio similar al de *Fando y Lis* (1956), minimalista y austero, además de con cierto valor simbólico. La obra referencia muy poco el entorno en el que se encuentran los personajes; sabemos que están en una isla desierta, pero nunca conocemos sus detalles. Durante el desarrollo de la trama asistimos a situaciones en una cabaña y en una caverna, que aportan el único elemento diferenciador en los entornos de la obra: interior y exterior.

Respecto al valor simbólico de la representación del espacio de la obra, Domingo Pujante González (2002: 392) lo caracteriza así:

Huelga insistir en el hecho de que esta obra nos muestra un universo de ficción inmerso en unas coordenadas espaciotemporales igualmente ficticias y simbólicas que nada tienen que ver con la realidad del lector o espectador. Se trata por tanto de un espacio imaginario y metafórico. Por esta razón las referencias geográficas concretas son prácticamente inexistentes, pues limitarían irremediablemente la significación mítica y simbólica de la obra.

Es inevitable compararlo con *Fando y Lis*, y es que, pese a pertenecer al absurdo, esa obra utiliza la caracterización espacial del mismo modo. Podemos deducir que el Movimiento Pánico no va a mostrar una distinción formal muy destacable en su tratamiento del espacio (dadas sus influencias en el absurdo y surrealismo, de las que no se desvía).

En un análisis profundo, podemos distinguir tres espacios: uno textual, que sirve como referencia del lugar físico en el que se ubican los personajes, uno psíquico, que habitan estos con sus transformaciones, y uno mítico, que es rememorado en el psíquico (Pujante González, 2002: 392-393). Teniendo en cuenta esta variación psicológica del entorno, la complejidad espacial de la obra se enriquece considerablemente. Y es que, dada la nula importancia del entorno físico para el desarrollo de la acción, es comprensible que se supla esa carencia con entornos imaginados.

También es conveniente señalar que el espacio físico que habitan el Arquitecto y el Emperador tiene un valor simbólico considerable. Durante los conflictos que mantienen los personajes se evidencia que el Emperador no quiere estar en la isla, que se siente atrapado. Es un gran contraste yuxtaponer las ideas de naturaleza, océano e inmensidad con una prisión, pero actúa de esa manera para el Emperador. Dada la temática reflexiva sobre la naturaleza humana, la isla es casi un agente místico, reminisciente de las etapas

primigenias del ser humano, una carga simbólica que contrapone lo primitivo del entorno con la modernidad de los diálogos.

En conclusión, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* juega con varios niveles de espacio. La imaginación y el mito juegan un papel fundamental en su concepción, pero el propio entorno natural también aporta una gran carga simbólica. Podemos caracterizarlo como un entorno vacío-simbólico al estilo del de *Fando y Lis*, con la adición de varios estratos de entornos y situaciones imaginarios.

Para terminar con nuestro análisis sobre el espacio, abordaremos *La Montaña Sagrada*. Rompiendo la tendencia que muestran las demás obras del corpus, vamos a encontrarnos con unos espacios extremadamente variados y definidos. También mantendrán su carga simbólica, dejando espacio para interpretaciones propias.

El uso de diferentes espacios es uno de los agentes narrativos más fuertes de la película. Gracias a la escasez de diálogos (si comparamos el filme con otros contemporáneos), se transmite una fuerte sensación de progreso e impulso narrativo mediante los distintos escenarios que se nos muestran. La integración entre historia y entorno es, así, total.

Gracias a la variedad, grandiosidad y estilización de los entornos, Jodorowsky crea un interés continuo en el espectador por el apartado visual de la película. Describiendo la utilización de los escenarios, encontramos una descripción muy atinada en el libro de Alessandra Santos (2017: 66):

When combining elaborate sets and installations with monumental external locations, the film visually explores an aesthetic grandiosity characterized by saturated colors, intricate staging, lighting and blocking in the first part and vibrant, active, external shots in the second part.

El lenguaje visual de la película es extravagante, místico y expresivo. Es inabarcable en un estudio como el actual nombrar todos los usos simbólicos del espacio, ya que son innumerables. Como ejemplos ilustrativos, tenemos la gran torre que alcanza el Ladrón antes de su iniciación espiritual, o el bar situado al pie de la Montaña Sagrada. La torre se alza en un entorno urbano, actual, pero con un aspecto ominoso, místico. Su existencia simboliza la presencia de la espiritualidad, erguida y superior, en un entorno mundano. El caso del bar se utiliza como ejemplo negativo. Es un entorno caótico, claustrofóbico, su existencia señala la falsedad de los peregrinos que no terminan su viaje espiritual, ya que este local está repleto de personajes predicando “falsas ideas”.

La comparación final entre los tratamientos del espacio en las distintas obras es compleja. *Fando y Lis* (1956), además de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, conciben un espacio casi completamente vacío, austero y simbólico. *Fando y Lis* (1968) y *La Montaña Sagrada* muestran una preferencia por entornos más elaborados y variados, manteniendo su valor simbólico (más aún en el segundo caso). Las mayores desemejanzas se dan entre autores y medio. *Fando y Lis* (1956), actuando como representante del teatro del absurdo, no nos muestra una vía distintiva de concebir el espacio respecto de las obras pánicas. En conclusión, el Movimiento Pánico no se desvía considerablemente de sus predecesores (teatro del absurdo, surrealismo, teatro de la crueldad) en el tratamiento del espacio.

5.4. Tratamiento de los personajes

Los personajes que protagonizan las obras de nuestro corpus se distancian mucho de las convenciones a las que, como lectores o espectadores, estamos habituados. Descartando la intención de simular comportamientos humanos realistas, los personajes de estas obras son infantiles, impulsivos e incomprensibles. Habíamos visto anteriormente que el tiempo y espacio adquieren una dimensión metafórica; los personajes actuarán del mismo modo. Arquetípicos y desmesurados, las figuras del Pánico sirven como ideas y argumentos que apoyan la tesis de la obra a la que pertenecen.

Comenzaremos este apartado con *Fando y Lis* (1956). En toda la obra solo tenemos cinco personajes: Fando, Lis, Toso, Mitaro y Namur.

Comenzando con los “hombres del paraguas”, nos encontramos una dinámica muy marcada y repetitiva entre ellos. Namur y Mitaro disienten sobre un tema y, mientras discuten, Toso los interrumpe, para ser cohibido inmediatamente por los otros dos. Sus personalidades están muy poco desarrolladas, aparentan ser moderadamente cultos y racionales, aunque sus eternos debates les dificultan progresar en su viaje a Tar. Pese a mostrarse significativamente más maduros e inteligentes que Fando, lo tratan con el máximo respeto durante sus conversaciones. En el conjunto de la obra actúan como un contrapeso racional ante la extrema emotividad de Fando. El mejor ejemplo de sus interacciones se encuentra en su primera disputa:

TOSO.— Sí, aquí podemos dormir bien.

MITARO.— Pero antes tenemos que saber por dónde viene el viento.

NAMUR.— Eso no importa. Lo importante es saber por dónde se va.

TOSO.— Pongámonos a dormir debajo del paraguas y dejemos en paz al viento.

MITARO.— (*Ofendido.*) Tú siempre tan tranquilo.

NAMUR.— (*A Mitaro.*) Si por él fuera, ya estaríamos todos muertos.

(Arrabal, 1986: 18)

Fando es, sin duda, el personaje más desarrollado. Actúa de forma extremadamente pueril y errática. Se hace sobre todo evidente en su forma de tratar a Lis, a la que asegura amar con locura. Durante diferentes instancias de la obra, Fando trata a Lis como un trofeo ante los “hombres del paraguas”, abusa de ella sin motivo aparente, e incluso llega a matarla por romper su tambor (mientras él la torturaba). Es un personaje dominado por sus impulsos, que además resultan incomprensibles para cualquier mente que no sea la suya.

Una característica recurrente del protagonista es su puerilidad. En sus interacciones con los “hombres del paraguas” actúa de forma indistinta a un niño pequeño. Mitaro y Namur le siguen el juego en una ocasión en la que asegura tener un método infalible para resolver disputas, con el que muestra una lógica muy peculiar (por no decir absurda), que señala el infantilismo de su razonamiento. La forma en la que trata a Lis como a un objeto es similar a la de un niño con su juguete. Se evidencia este hecho cuando la muestra a los “hombres del paraguas” mientras ella está inconsciente. Su forma de describirla y jactarse de sus atributos es idéntica a un infante orgulloso con su nuevo muñeco.

Y, por último, está Lis. Su comportamiento muestra a una joven vulnerable y asustada. Lis ama y teme a Fando a partes iguales, dado su comportamiento impredecible. Este la desprecia, pero también la ama incondicionalmente. Ella es sin duda más racional que él, y se necesitan mutuamente: Lis necesita a Fando para suplir su minusvalía, y él la necesita para obtener gratificación sentimental. Como describe Abbas (2013: 61): “Lis encarna la posibilidad de redención por el amor, el rescate de la locura por entrega al otro”.

Podríamos decir que los personajes en *Fando y Lis* se pueden separar en dos grupos: los protagonistas y los “hombres del paraguas”. En cada grupo encontramos realidades muy diferentes. Namur, Mitaro y Toso se comportan de forma más humana y natural. Además, comparten el objetivo de llegar a Tar con los protagonistas Fando y Lis. Los protagonistas actúan de manera trágica y emotiva, el lector puede identificarse con sus emociones, pero su comportamiento es completamente absurdo.

En conclusión, *Fando y Lis* nos presenta unos personajes trágicos, de comportamiento incomprensible, que dan lugar a situaciones hilarantes y funestas a partes iguales. Su búsqueda de la felicidad (simbolizada por su viaje a Tar) es inútil, y en Fando y en Lis

encontramos desesperación y amor, mostrando amargamente la naturaleza humana frente a la absurdidad de su existencia.

Continuando con nuestro análisis, veremos los cambios que introduce Jodorowsky en su adaptación. En este filme encontramos una mayor insistencia en el lenguaje visual, por lo que los diálogos no serán el único vehículo para caracterizar a los personajes. También cabe aclarar que la película no continuará la prominencia que los “hombres del paraguas” tienen en la obra de Arrabal; de hecho, aparecerán de forma soslayada. Por ello Fando y Lis serán dominantes. El filme introducirá multitud de personajes nuevos, pero, ya que en muchos casos aparecen brevemente y no tienen diálogos, la mayoría de ellos pueden considerarse figurantes, en vez de personajes como tal.

La representación de Fando y de Lis es considerablemente similar, de hecho, casi todas las líneas de diálogo que recitan provienen de la obra de teatro. Las excepciones se dan en escenas de aparente improvisación, donde los diálogos tienen una función expresiva que no busca la literalidad. Pese a la considerable reducción en la cantidad de diálogos, su selección es efectiva, aportando una caracterización de Fando y de Lis equivalente a la de la obra original.

El cambio más notable que aporta la versión de Jodorowsky en este apartado es la adición de los padres de Fando. Estos personajes son clave para interpretar el mensaje del filme. Tenemos a dos figuras antagónicas que representan, en cierto modo, el bien y el mal. El padre es una figura muy positiva. En una de las escenas iniciales lo vemos jugando y conversando con un Fando joven. En esta conversación asistimos a sus lecciones de vida. El padre, a través de un juego de ingenio, le muestra al niño que ante las dificultades que nos encontramos en nuestra vida, es muy importante adaptarse y sonreír, ya que el propio hecho de formar parte del mundo es razón para la felicidad. Tras este juego Fando expresa que lo quiere y que se pondrá muy triste tras su muerte. El padre del joven es una destilación del mensaje de la película, haciendo efectivo desde el principio el mensaje vitalista de la cinta.

El personaje de la madre actúa como contrapeso dialéctico al personaje del padre. Es una mujer vanidosa, acompañada de un séquito que aclama ante todo lo que hace. En una de sus apariciones simula morir repetidamente, ante las ovaciones de sus acompañantes. Esta “falsedad” de la actuación, junto con su actitud condescendiente con Fando, fijan a su madre como antagonista ideológico del filme. Veremos la resolución de su conflicto

cuando Fando la despoje de sus pestañas postizas y su aparatosa vestimenta, tras lo que la entierra en el suelo mientras ella le agradece sus acciones. Esta resolución simboliza la pérdida de la superficialidad que predica el filme, que además se reforzará en el final alterado respecto a la versión de Arrabal.

Estos nuevos personajes son cruciales para entender la aportación que Jodorowsky realiza a esta obra. Gracias a su conflicto, el filme integra elementos de la ideología pánica en una obra inspirada en el teatro del absurdo. La variación en los personajes es un vehículo fundamental para establecer la tesis de la película.

Continuando con el análisis, veremos *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. El elenco es especialmente limitado en este caso, con únicamente dos personajes. El Emperador es el personaje dominante, acumulando el grueso de los diálogos. También posee el rol de tutor, de hombre civilizado. El Arquitecto es un personaje misterioso. Por lo general, se comporta con sumisión y admiración ante el Emperador. Actúa como representante del estado más salvaje del hombre; en armonía con la naturaleza, pero inicialmente ignorante en materia de cultura y protocolo. La dinámica de su relación se ve reflejada en su segunda interacción:

EMPERADOR.— Con lo sencillo que es. A ver, repite.

ARQUITECTO.— Ascensor.

EMPERADOR.— (*Grandilocuente.*) Llevo dos años en la isla, dos años dándote lecciones y aún tienes dudas. Hubieras necesitado que el mismísimo Aristóteles se dignara resucitar para enseñarte cuánto suman dos sillas más dos mesas.

ARQUITECTO.— Ya sé hablar, ¿no es cierto?

EMPERADOR.— Bueno; por lo menos si un día alguien cae en esta isla perdida podrás decirle Ave César.

(Arrabal, 1984: 150)

El comportamiento que muestran estos personajes es irreverente, difícil de comprender. Sus conversaciones son, frecuentemente, completamente absurdas, produciendo un efecto cómico. Los protagonistas carecen de motivaciones tangibles o convicciones morales. Respecto a la naturaleza del personaje en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Pujante González (2002: 407) la resume brillantemente de la siguiente forma:

El personaje pánico arrabaliano es de naturaleza puramente teatral. A menudo provisto de un nombre común, genérico o por deformación de algún personaje histórico, será difícil identificarlo plenamente con una persona de nuestra realidad más inmediata o lejana, aunque tenga reminiscencias de las propias experiencias vitales del autor. Se trata por lo tanto de un personaje ficticio, engendrado para participar en el juego o en la

ceremonia propuesta. Es ante todo un actor, en el sentido de fingidor, de personaje que juega a ser otro personaje.

Es conveniente detenerse en esa última frase, y es que, en esta obra, los personajes son, intrínsecamente, actores. Ambos protagonistas simulan ser otros de forma continuada; de hecho, uno de los eventos más llamativos de la obra, el juicio, consiste en una sucesión de testigos interpretados por el Emperador o el Arquitecto.

La caracterización de los personajes en la obra sigue un patrón de oposiciones. En cierto modo, el Arquitecto y el Emperador son contrarios. El Emperador está obsesionado con las convenciones sociales, es un ser inseguro y nervioso. El Arquitecto lo complementa con su falta de integración en la sociedad, y una serenidad omnipresente durante toda la obra. Por ello podemos afirmar que son contrarios o, según Pujante González (2002: 408): “podríamos considerar al Arquitecto como la otra cara, el *alter ego* del Emperador”.

A lo largo de la obra observamos una cierta evolución en los personajes, una evolución que tiende a la convergencia. El Arquitecto aprende a ser una persona civilizada del Emperador, hasta el punto de actuar como juez, ejercitando el protocolo sin dificultades. La travesía vital del Arquitecto es de aprendizaje, superación y comprensión. El otro, en cambio, comienza como un ser ilustrado, que trae el conocimiento al pobre ignorante que representa el Arquitecto (lo que este acepta y aprovecha); pero, a lo largo de la obra, lo veremos abatido por sus inseguridades y su pasado. Estas tramas convergen en el clímax que supone el final de la obra. La transformación del Arquitecto en el Emperador revela que el ciclo se ha completado y ha terminado la evolución de estas dos figuras; tras lo que el ciclo vuelve a comenzar.

En conclusión, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* muestra una concepción inusual de sus personajes. Los protagonistas actúan como avatares para otros individuos, como *alter egos* entre sí, o incluso como representaciones de la humanidad en su conjunto. Son entes puramente teatrales que recuerdan al teatro del absurdo, género que trascienden con una perspectiva más ambiciosa y optimista.

Para finalizar este análisis del tratamiento de los personajes, trataremos *La Montaña Sagrada*. En esta película veremos cómo la convención del personaje simbólico (sin valor humano) se lleva al extremo. Los diálogos no son abundantes, y tampoco son empleados con la función de construir personajes creíbles. La mimesis no era el objetivo en las otras

piezas pánicas (o en el teatro del absurdo), pero en esta instancia nos encontramos con entes puramente simbólicos.

Comenzando con el protagonista, el Ladrón, su personaje es un ser impuro, corrupto. Es físicamente similar a la representación canónica de Jesucristo (elemento muy utilizado en la fotografía del filme) y posee un carácter infantil, simple. A través de sus experiencias ante la depravación de la vida material descubre el camino espiritual, cuando conoce al Alquimista. Nuestro protagonista también cuenta con un *alter ego*, representado por un hombre sin piernas ni brazos. Este ente representa el lado del vicio y la impureza del Ladrón (Jodorowsky, 1973) y es simbólicamente arrojado al mar al final de su peregrinaje a la montaña. Como podemos comprobar, el Ladrón es el avatar del ser humano medio, el público que Jodorowsky trata de iluminar con la realización de esta película.

Se dedica una considerable parte del filme a presentar y describir una serie de personajes que realizarán la peregrinación a la montaña. Cada uno de ellos porta el nombre de un planeta y una característica que lo define (la riqueza, la violencia, la superficialidad...). Estos acompañantes simbólicos son empleados para recrear ese “eneagrama de la personalidad” que citamos páginas atrás. Su presencia aumenta el alcance del mensaje, en cierto modo actúan como representantes de las altas esferas de la sociedad, gente marcada por su poder y su codicia.

Por último, tenemos al Alquimista. Este personaje es un maestro y guía espiritual para el resto del elenco. Permanentemente vestido con ropas ceremoniales, representa la sabiduría y la espiritualidad. Siempre está un paso por delante de los demás, hasta el punto de ser el artífice del giro final de la película, rompiendo la cuarta pared y trascendiendo su rol. La interpretación del Alquimista, por el propio Jodorowsky, es otro aspecto de gran importancia. Sus experiencias anteriores en el teatro y la mímica les conceden una gran expresividad a sus movimientos, haciendo más creíble su naturaleza ritual. La dinámica entre el Alquimista y el Ladrón es similar a la de un profesor con su alumno, señal de que este filme posee una intención didáctica.

En conclusión, nos encontramos con unos sujetos puramente simbólicos, aislados del mundo real. Su valor en la obra proviene de su capacidad de representar conceptos.

El tratamiento de los personajes muestra una conexión evidente entre las obras analizadas: entes con valor simbólico, poco plausibles, en definitiva, una deconstrucción de la narrativa tradicional. La diferencia fundamental que encontramos entre el teatro del

absurdo (que representa *Fando y Lis* (1956)) y el Pánico propiamente dicho es la presencia del *alter ego*. *Fando y Lis* (1968) empleaba las figuras de la madre y el padre del Fando, que actuaban como dos opuestos en servicio del mensaje final de la película. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* muestra esta figura con sus dos protagonistas, que son completamente opuestos en su esencia. Y, finalmente, *La Montaña Sagrada* utiliza las dos personalidades del Ladrón, que ejemplifican la superación moral que trata de difundir Jodorowsky. Aunque se puede interpretar como un hecho superficial o una coincidencia, la motivación detrás de su uso es intrínseca al Pánico.

6. Conclusiones

Como hemos visto, el Pánico es un movimiento con influencias evidentes y marcadas; sin embargo, sus originalidades también lo son. Podemos detectar la influencia del teatro del absurdo en la peculiaridad de los argumentos, o en la comicidad de los diálogos. La influencia del surrealismo se hace evidente en la fijación por el subconsciente y por lo desconocido. El Pánico adopta multitud de dichos elementos en su estructura superficial, modificando su finalidad para crear obras vitalistas, espirituales y didácticas. Adopta la forma y aporta un contenido optimista, *naïf*, que es auténticamente original entre las vanguardias del siglo XX.

6.1. El lugar de la estética pánica en la trayectoria de Arrabal y Jodorowsky

El Movimiento Pánico supone, sin duda, una época de gran inspiración para ambos autores. La producción teatral de Arrabal durante ese período nos trae *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria*, una de sus creaciones más influyentes; por no hablar del impacto ideológico que lo acompañará hasta nuestros días. Para Jodorowsky el Pánico supone una gran oportunidad de expresión propia y reconocimiento internacional. Películas pánicas como *El Topo* o *La Montaña Sagrada* son clásicos del cine experimental, que siguen dando de qué hablar casi cincuenta años después de su estreno.

La naturaleza del Pánico es motivo de debate a día de hoy, provocando momentos como el siguiente diálogo, en una entrevista al propio Fernando Arrabal:

[PREGUNTA]: Porque la obra de Fernando Arrabal, según él [Alejandro Jodorowsky], es la visión de la realidad desde el prisma de un niño. Quizás un niño es la mejor representación del Movimiento Pánico.

[RESPUESTA]: Puede ser. Lo que ocurre es que se trata de un niño de ochenta y tres años (Mayoral, 2020).

6.2. Afinidades en la producción y la evolución creativa de estos dos autores

El Pánico supone un encuentro entre Arrabal y Jodorowsky. Ambos autores tenían una producción previa notable, pero el inicio de este movimiento supone una convergencia de ideas y formas de crear.

Arrabal llegaba como un dramaturgo consagrado en el teatro del absurdo. Los artistas de este género, y Arrabal no era excepción, mantenían una visión pesimista constante, utilizando sus experimentos teatrales para ridiculizar al ser humano. Arrabal encuentra en el Pánico una reparación de la inocencia, una nueva razón para probar las capacidades del teatro en el mundo moderno.

Jodorowsky entra en esta escuela como un apasionado del teatro, la mímica, y las posibilidades de la expresión corporal. El Pánico supone un afianzamiento de su arte (los efímeros), y su cine demuestra que su concepción del arte deriva hacia el didactismo.

Ambos autores encuentran una finalidad, una razón para la naturaleza experimental que define sus creaciones.

6.3. Aportaciones de la escuela pánica a la vanguardia teatral y cinematográfica del siglo XX

Las vanguardias, llegados los años 60, parecían haber sido completamente agotadas. El Pánico llega en un momento aparentemente descabellado, pero no lo son sus aportaciones. El apartado formal que ya se había explorado en el surrealismo y el teatro del absurdo se ve elevado, potenciado, con la interpretación pánica. Los elementos que caracterizaban ese teatro y ese cine de vanguardia, ya sean los personajes simbólicos, las narrativas absurdas o las innumerables maneras de romper con la tradición teatral y cinematográfica, se ven celebradas en el Pánico. Se recupera un espíritu innovador, la rebeldía del arte y su innegable influencia en el público. Pero el Pánico es más que una recuperación del *savoir faire* de las vanguardias. La apreciación y fascinación que Arrabal y Jodorowsky expresan por el ser humano aúnan, de forma original, las vanguardias con el humanismo más fervoroso.

7. Referencias

- [CITRU Bellas Artes] (19 de abril de 2012). *CITRU Teatro Pánico Alejandro Jodorowski* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A>
- [lepretty panique] (9 de mayo de 2007). *alejandra jodorowsky efimero pánico* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LMQ1QRx7H-c>
- Abbas, Khaled Mohammad (2013). Análisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal. *Journal of King Saud University – Languages and Translation*, Vol. 25, pp. 53-63. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.jksult.2012.12.005>
- Arrabal, Fernando. (1986). *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*. Alianza Editorial. Madrid.
- Arrabal, Fernando y Taylor, Diana (1984). *El cementerio de automóviles / El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Berenguer, Ángel (1987). Arrabal en el teatro occidental. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (cords.). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, pp. 327-334. Fundación F.G.L. Madrid.
- Clariana Rodagut, Ainamar (2012). *La representación de la visión en el cine de los surrealistas*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2019). La influencia de las vanguardias francesas en el teatro Pánico de Fernando Arrabal. *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, No. 17, pp. 219-244. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7033141>
- Esslin, Martin. (1966). *El teatro del absurdo*. Editorial Seix Barral. Barcelona.
- Guňková, Markéta (2009). *Fernando Arrabal y la ingenuidad en sus obras teatrales*. Masarykova univerzita, Brno. Recuperado de <https://mydokument.com/fernando-arrabal-y-la-ingenuidad-en-sus-obras-teatrales.html>
- Mancilla Garay, Ricardo Andrés (2015). *El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): Una estética de la catástrofe*. Universidad de Chile. Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130767>
- Martínez Rodrigo, Estrella, Lourdes Sánchez Martín y Rosario Segura García (2012). Autor, discurso y poder. El cine de vanguardia. *Revista Icono* 14, No. 1, pp. 182-197. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3957088>

- Mayoral, C (2020). Fernando Arrabal: “Todos los premios son infamantes, pero los premios de patafísica, con sus fiestas solemnes, tienen una importancia vital”. *Jot Down. Contemporary Cultural Mag.* Recuperado de <https://www.jotdown.es/2020/06/fernando-arrabal-todos-los-premios-son-infamantes-pero-los-premios-de-patafisica-con-sus-fiestas-solemnes-tienen-una-importancia-vital/>
- Mir, Mudasir Ahmad (2016). An Introduction to the Theatre of the Absurd. *The Idiolects: Selected Essays on Social Sciences and Humanities*, Vol. 1.
- Nadeau, Maurice (1972). *Historia del surrealismo*. Ariel. Barcelona.
- Núñez Ramos, Rafael (1981). El Teatro del Absurdo como subgénero dramático. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Vol. XXXI, pp. 631-644.
- Pujante González, Domingo (2002). *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor [1962-1982]*. Tesis doctoral. ProQuest. Ann Arbor, MI. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/71030984.pdf>
- Santos, Alessandra (2017). *The Holy Mountain*. Columbia University Press. Nueva York.
- Santos Sánchez, Diego (2014). *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Tamesis. Woodbridge.
- Taicher, Robert (productor) y Alejandro Jodorowsky (director) (1973). *La Montaña Sagrada* [cinta cinematográfica]. México: ABKCO Films.
- Torres Monreal, Francisco (1986). *Teatro Pánico*. Ediciones Cátedra. Madrid.